



**Universidade  
Europeia**

**LAUREATE** INTERNATIONAL UNIVERSITIES

2017

Beatriz Maria  
Guimarães da Costa  
Mariano

DEFORMIS IN TENEBRIS  
O Autorretato Surrealista E A Noção  
De Realidade





**Universidade  
Europeia**

**LAUREATE** INTERNATIONAL UNIVERSITIES

2017

Beatriz Maria  
Guimarães da Costa  
Mariano

DEFORMIS IN TENEBRIS



Tese/ Projeto apresentada ao IADE – Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Fotográficos em Design e Cultura Visual realizada sob a orientação científica do Doutor Aníbal Lemos, Professor do IADE-U.



o júri

presidente

**Presidente**

**Doutor Flavio Henrique de Almeida**

Professor Auxiliar do *IADE-Universidade Europeia*

**Vogais**

**Doutor Joao Adriano Fernandes Rangel**

Professor auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**Doutor Anibal Lemos**

Professor Auxiliar do *IADE-Universidade Europeia*





## agradecimentos

Começo por agradecer ao formador João Pedro Pereira Moinho, por toda a atenção e ajuda, e à fotojornalista Inês Gomes Lourenço, pelo incrédulo e constante companheirismo, assim como por toda a sua paciência, dedicação e preocupação.



palavras-chave

Surrealismo; Narrativa; Visual; Fotomontagem; Percepção; Existencialismo; Fotografia; Autorretrato; Realidade.

resumo

Desafiando os limites da percepção da realidade, o presente projecto vai ao encontro do paradoxo entre a relevância e credibilidade do papel que o surrealismo exerce sobre a nossa própria consciencialização da noção de realidade, e o papel de um simples meio de conduta da narrativa visual presente em, praticamente, todas as nossas influências visuais diárias. Propõe-se assim, colocar a matéria surrealista visual, transposta através de autorretratos fotográficos autorais que nos fazem **questionar o sentido de “realidade”, a desempenhar, neste caso, o papel** que a figura humana possui no que toca a narrativa visual.

Expõe-se o seguinte projecto: se a figura humana é o principal meio condutor visual, cativando o espectador através da sua familiaridade, e se a figura surrealista é uma contestação à realidade, pode esta substituir o papel da figura humana, mantendo a mesma credibilidade, sendo isto representado numa série de autorretratos que põe em causa a veracidade da figura retratada?



## Keywords

Surrealism; Visual; Narrative; Photomontage; Perception; Existencialism; Photography; Self Portrait; Reality.

## abstract

*Defying the limits of reality's perception, the present project was built along with the paradox between the relevance and credibility that the **surrealism's role exerts in our own awareness** of the notion of reality, and the role of the simplest conductive mean in the visual narrative that is, practically, present in our own entire daily visual influences. It is by this purposed, to place the visual surrealist matter, transposed through authorial self-portrayed photographs that make us question the meaning of "reality", fulfilling the role of the simplest visual connotation that the plenary everyday basis reaches, in this case, the role the human figure has when it comes to visual narrative.*

*It's then exposed the following project: if the human figure is the leading visual conductive mean, captivating the spectator through its familiarity, and if the surrealist figure is an impugment to reality, can it replace the role of the human figure, maintaining the same credibility, by being represented as a series of self-portraits that defy the veracity of the portrayed figure?*



## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	17
METODOLOGIA .....	20
Apreciação Conclusiva do Esquema Metodológico .....	23
Produção e Pós-Produção Fotográfica .....	23
THE DOORS OF PERCEPTION, AND HEAVEN AND HELL.....	25
The Doors Of Perception.....	26
Heaven and Hell .....	27
Apreciação Final do Estudo do Livro.....	29
NARRATIVA VISUAL.....	30
A Figura Humana Enquanto Parte da Narrativa Visual .....	33
A Escopofilia do Observador .....	33
A Relação Identitária do Observador com o Sujeito da Narrativa Visual .....	35
A Figura no Surrealismo.....	37
O Surrealismo .....	38
O Surrealismo em Portugal.....	44
Apreciação Final do Contexto Surrealista .....	48
A Figura Surrealista como Elemento Fulcral da Composição Visual .....	49
Apreciação Final da Importância da Narrativa Visual .....	50
SUSAN SONTAG .....	52
INFLUÊNCIAS VISUAIS .....	57
Hermann Nitsch .....	57
Performance Vienense .....	58
As Obras .....	59
Cindy Sherman .....	62
Untitled Film Stills .....	63
Jerry Uelsmann.....	65
CONTEXTUALIZAÇÃO DA TEMÁTICA PROJECTUAL.....	66
DEFORMIS IN TENEBRIS - CONCEPTUALIZAÇÃO .....	69
#1 Deformis in Tenebris .....	72
#2 Deformis in Tenebris .....	74

#3 Deformis in Tenebris .....	76
#4 Deformis in Tenebris .....	78
#5 Deformis in Tenebris .....	80
#6 Deformis in Tenebris .....	82
#7 Deformis in Tenebris .....	84
#8 Deformis in Tenebris .....	86
#9 Deformis in Tenebris .....	88
#10 Deformis in Tenebris .....	90
#11 Deformis in Tenebris .....	92
#12 Deformis in Tenebris .....	94
#13 Deformis in Tenebris .....	96
#14 Deformis in Tenebris .....	98
#15 Deformis in Tenebris .....	100
CONCLUSÃO .....	102
FIGURAS.....	104
BIBLIOGRAFIA .....	112
WEBGRAFIA.....	113



## INTRODUÇÃO

Ao longo da história da fotografia notamos que a figura humana, e mais precisamente, a figura feminina, toma um papel de grande importância enquanto elemento central, ou foco, quando se trata do alinhamento de uma narrativa. Utilizamos a figura humana no seu sentido estético e simbólico, tanto para conseguirmos construir um enredo, ou, para termos um componente de instinto/cariz sexual, enquanto projecção do sentido narcisista, na exposição da forma física humana, com recurso à autorrepresentação, num contexto idealizado de contornos ficcionais e surrealistas.

Num enredo desenvolvido do campo da percepção visual, e “leitura” da interpretação óptica e construção imagética, no seu sentido conceptual, é desenvolvido um projecto que junta a obsessão criada pelo ser humano em relação à sua própria imagem, juntamente com questões do foro do subconsciente e noção da integridade existencial e individual de cada um. Passando, desde Laura Mulvey, a Aldous Huxley, bem como por André Breton, este projecto desafia o poder da interpretação visual, pondo em questão a simples e comum noção de realidade cognitiva.

Inicialmente, Mulvey começa por se referir à sensação de voyeurismo que o espectador sente ao ver uma personagem no ecrã, e de como existe uma relação de escopofilia entre o “observador” e o “observado”, neste caso, a figura humana presente numa narrativa visual. Depois, explica-nos outro tipo de sensação por parte do espectador enquanto ser identitário e do reconhecimento da sua própria presença. Uma das relações que se encontra no artigo de Mulvey é o estudo psicanalítico da questão identitária e da questão da nossa presença ser visível no mundo, propondo como exemplo, a primeira vez em que uma criança se olha ao espelho tem o reconhecimento de si própria, construindo, desse modo, o seu próprio ego.

Laura escreve então que “*an image [...] constitutes the matrix of the imaginary, of recognition/misrecognition and identification*”<sup>1</sup>. Isto leva-nos à questão do corpo humano ser, primeiro, a construção da nossa própria imagem, e por isso, o nosso próprio egocentrismo. E em segundo, o principal “objecto” de relação de reconhecimento entre duas pessoas. Ou seja, o mesmo “objecto” serve de construção do próprio “eu”, por exemplo, quando nos vemos como uma figura com determinadas características que encontramos refletidas num espelho; como também serve de reconhecimento nos outros através de semelhanças, diferenças, e identificação do que nos agrada e desagrada no outro.

O que acontece quando falamos desta ligação em termos visuais, é que existe uma dicotomia entre os dois: em primeiro lugar, temos a predominância da escopofilia, que existe enquanto olhamos para outra pessoa como “objecto” de estímulo sexual, sendo, assim, a identificação do ego com aquilo que fascina o espectador e o que ele reconhece enquanto características que são do seu próprio agrado, única e exclusivamente através do olhar. E contraditoriamente, em segundo lugar, enquanto espectador, existe a separação da identidade erótica daquilo que estamos a observar, por existir o reconhecimento do próprio “eu” na figura observada.

Se toda esta desconstrução entre ambas as formas de como olhamos e damos importância à forma humana no âmbito fotográfico apenas serve para poder descrever o quão impactante algo que, à partida, o ser humano reconhece como alvo de identificação sexual, e de identificação dele próprio, porque é que essa atracção apenas se encontra em algo que é familiar ao Homem, e nunca em algo que lhe é estranho? Se o homem sempre se intriga por aquilo que não conhece, mas, de certo modo, tem algumas características com as quais até se pode identificar, eu coloco a seguinte questão: pode a figura ilógica surrealista, criada pelas próprias mãos do Homem, ser colocada exactamente na mesma posição que a figura humana em termos imagéticos? Por outras palavras, pode uma criação

---

<sup>1</sup> Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975; Originalmente publicado – *Screen* 16.3 Autumn 1975 p. 6-18; Secção II. B.

surrealista tomar o mesmo papel, com o mesmo impacto, que a figura humana possui na narrativa visual?

De acordo com o texto de Donkin destacamos: *“the collapse of the intellectual and emotional certainties of the individual, epitomized particularly in the capacity to commit violent atrocities and in the instability of gender roles is echoed in the work of the Surrealists”*<sup>2</sup>. Que atrocidades violentas são relacionáveis, ou, o ser humano pode achar comum? O fetichismo de cariz sexual.

Com isto, pomos em causa o seguinte: no âmbito do conteúdo da composição visual, o que geralmente acontece é que o espectador reage de forma empática quando encontra a presença visual de outra pessoa que lhe agrada sexualmente, quase como voyeurismo. No entanto, um indivíduo considerar outro enquanto objecto sexual, e apenas o ver como nada mais além disso, é considerado um acto perfeitamente comum, já para não mencionar que todos os outros tipos de fetichismo sexuais, por mais bizarros que sejam, também se encontram no mesmo patamar de “normal”. Então, se tudo isto pode ser considerado vulgar, por que razão é que aquilo que pode ser descrito como surrealista, mesmo sendo menos atroz que qualquer das outras coisas anteriormente descritas, simplesmente pelo seu aspecto, não o é também? Por outras palavras, porque é que figuras surrealistas, sendo estas composições ilógicas, não se podem enquadrar na mesma área em que se enquadra a figura humana normal na narrativa visual, com a mesma importância ou relevância enquanto componente visual?

Este projecto, constituído por uma série fotográfica de autorrepresentações, visa a reflexão da dicotomia proposta: o “normalizar” de um contexto e construção visual “fora do comum”, ou, de outra forma, reformula a definição de “real”, dando-lhe um novo propósito através de representações da figura humana anatomicamente modificada, enfatizando a sua concretização expressa, a sua denominação enquanto realidade perfeitamente plausível.

---

<sup>2</sup> Shmidt, Ricarda *“Violence, Gender and Nationhood in the Work Of Heinrich von Kleist”* University of Exeter – [http://humanities.exeter.ac.uk/includes/documents/module\\_pdfs/2011-2/MLG3028.pdf](http://humanities.exeter.ac.uk/includes/documents/module_pdfs/2011-2/MLG3028.pdf)

## METODOLOGIA

Para o desenvolvimento da resposta aos pressupostos do projecto, é necessária uma estratégia do ponto de vista da observação, como métodos de pesquisa de visão panorâmica, pesquisa documental, e sobretudo experiência de realização e percepção visual neste domínio da fotografia e dos principais princípios metodológicos na interpretação de imagens específicas, como obras de Stanley Kubrick, ou até mesmo performances, como as de Hermann Nitsch, o que ajuda sobretudo, com a desconstrução da obra fotográfica, eventualmente, criada com o propósito do projecto prático e a fundamentação dos seus próprios simbolismos.

Com a temática teórico-prática introduzida, iniciamos assim a estruturação do plano metodológico para se aplicar ao desenvolvimento do projecto.

Para a sua estruturação foi criada uma tabela com base no esquema de *Per Mollerup*, adaptado às condições específicas do projecto em presença, onde existe um conjunto de passos que nos ajudam a organizar o planeamento do desenvolvimento do trabalho a nível macro. Para cada fase é atribuída uma metodologia de investigação que, consequentemente, deverá estar interligada com uma técnica operacional de pesquisa.

ETAPAS	AVALIAÇÃO/DESCRIÇÃO DA SITUAÇÃO	DATA
Definição do problema	Definir o projecto	Outubro
Recolha de informação	Visitar bibliotecas, ler, tirar notas, etc.	Novembro
Análise da informação	Fazer selecção da informação	Dezembro
Desenv. Estratégico	Começar o desenvolvimento teórico	Janeiro
Desenho da parte física	Começar o desenvolvimento prático	Fevereiro
Implementação do Planeamento	Rever e verificar se o plano foi cumprido	Fevereiro-Abril
Avaliação dos resultados	Análise final de todos os detalhes	Maio

Visto que o projecto teórico-prático é um trabalho individual, que não envolve estudos das reacções de terceiros, e que trata única e exclusivamente de questões do foro pessoal, não existe qualquer informação preenchida quanto a nível de formação de equipa, gráficos, e avaliação quantitativa, mas apenas de avaliação qualitativa e pesquisa documental.

Começando pela primeira etapa, a definição a esta problemática já deve ter sido definida com a pesquisa prévia para a eventual análise do conceito. Como todo o seu desenvolvimento teórico, tem-se em mente que a ideia sugerida abrange temáticas ligadas aos nossos próprios interesses, e que respeitam o plano metodológico no seu próprio desenvolvimento.

Com a questão definida, avançamos para a etapa seguinte que define uma parcela importante do nosso percurso, a recolha de informação. Neste passo é imperativo a utilização de um **método de pesquisa de visão panorâmica**, ampliando o conjunto da informação recolhida, para posterior análise e selecção dos modelos que alicerçam os fundamentos conceptuais na realização da nossa ideia.

Prosseguimos para o passo cronológico seguinte, analisando a informação bibliográfica, filtrando e separando o que é relevante para o desenvolvimento e conteúdo da parte teórica do projecto.

Toda a informação recolhida, maioritariamente bibliografia, é individualmente estudada na sua totalidade de modo a sustentar as nossas ideias. Esta tática, a nível exploratório, ajuda-nos a evitar a recolha de informação repetida, e a situar referências históricas que nos ajudam a fundamentar o nosso argumento. Ou seja, procede-se a uma recolha selectiva daquilo que nos é útil, a fim de consolidar todas as nossas ideias.

A nível de desenvolvimento estratégico deveremos ter em conta tudo o que foi antes decidido, analisado e separado, para que possamos avançar com o procedimento daquilo que temos para realizar. Primeiramente, devemos-nos concentrar na informação que nos é pertinente e desenvolver, através de uma

**tática de visualização**, um esquema que nos permite orientar todos os pontos da pesquisa na direcção certa. (ver figura 1)

Depois de termos toda a informação reunida, separada e avaliada, avançamos para a componente visual do projecto teórico-prático. Com isto, consideramos a obra fotográfica como uma “narrativa”. A sua desconstrução e descontextualização são fundamentais para a criação e fundamentação de todos os seus simbolismos e representações. Uma imagem (ou neste caso em particular, uma série) não implica apenas a visão do autor, mas sim o papel comunicativo que esta tem também com o espectador. Este tipo de metodologia, aplicado, permite-nos dar atenção, de forma mais minuciosa, a cada detalhe de todas as ideias que são expostas, pois, o próprio autor, ao realizar a obra, procura tentar prever a leitura de quem está “de fora” – fazendo com que o público interprete a imagem da forma que o autor quer. Uma imagem tanto possui um significado individualmente, como possui outro enquanto parte de um conjunto.

Embora isto diga respeito a uma imagem específica, não nos devemos esquecer que neste caso será apresentada uma série, e não uma imagem singular. É importante fazer com que esta linha de pensamento se leia ao longo de todas as imagens. Devemos então não só desconstruir cada imagem individualmente, com toda a sua conotação unitária, mas também na relação de cumplicidade com as restantes. Além das imagens terem a sua própria leitura individual, não se desvinculam das amarras de uma interpretação colectiva.

Resta-nos seguir todo o percurso metodológico estruturado, com os “*feedbacks*” necessários para fecundar o caminho traçado até à meta proposta. Um corpo teórico de trabalho que alicerce e dê fundamento ao conjunto de imagens fotográficas finais.

## **Apreciação Conclusiva do Esquema Metodológico**

A organização do planeamento metodológico torna todo o processo do desenvolvimento teórico e prático mais simples e intuitivo.

Com a separação de cada metodologia para a respectiva fase, a análise e o processamento facilitado de toda a informação recolhida molda o trabalho de forma a tornar-se frutuoso em conteúdo e, consequentemente, mais interessante e cativante para quem o pretenda observar e “ler”.

## **Produção e Pós-Produção Fotográfica**

O objectivo desta série de composições consiste em manipular imagens fotográficas de modo a constituir deformações do foro anatómico, composições estas criadas e desenvolvidas através de representações visualizadas por experiências, pesadelos, e simples ideias de criações.

De forma sintetizada, ao longo de anos a vivenciar sintomas de depressão, ansiedade, ódio próprio, entre outros tipos de questões a nível psicológico, pode-se dizer que estas visões, agora objectificadas, são interpretações daquilo que neste momento, a nível pessoal, são consideradas o epítome da beleza, tanto a nível estético como conceptual.

Todas as imagens estão interligadas em termos de simbolismo, uma razão pela qual todas elas foram desenvolvidas através do mesmo processo de conceptualização e método de concretização. A realização destas imagens, e a forma de como agora podem existir enquanto matéria física, envolvem o assunto do desenvolvimento projectual que toca no existencialismo e na definição de realidade. Ao se tornarem objectos palpáveis, neste caso fotografias, são assim representações e revelações de uma realidade agora física. O que antes era apenas uma mera ideia, é agora uma realidade pronta a ser experienciada.

Para a concretização desta série de imagens, foi utilizado um processo de fotomontagem e manipulação digital, com recurso ao editor de imagem Adobe

Photoshop. Preliminarmente, as imagens surgem através de simples esboços (em papel), para a que a pré-visualização da obra final seja facilitada, de modo a compreender quais as composições com maior possibilidade de concretização.

Se uma ideia exige um nível de complexidade inexequível, então é imediatamente excluída do processo. Para a realização da base das composições imagéticas, foi utilizada uma técnica de *low-key lightning*, constituída por três lâmpadas LED de baixa potência para que a luz fosse fraca, criando assim, com ISO 100, a necessidade de utilização de grandes aberturas, geralmente entre F/1.4 até F/1.8, sem que existisse uma sobre-exposição e que se mantivesse um ambiente escurecido e texturado, sempre com a velocidade do obturador a 1/60s, capturadas através de um disparador infravermelho Canon RC5.



## THE DOORS OF PERCEPTION, AND HEAVEN AND HELL

É inevitável observar uma obra sem considerar a posição identitária do próprio autor. Quando nos deparamos com uma situação de reconhecimento da *personae* responsável pela composição, quer seja uma pintura, uma obra fotográfica, ou até mesmo uma composição musical, é essencial saber reconhecer os traços da personalidade da entidade autoral em questão, possibilitando, deste modo, ao observador identificar o autor apenas olhando para a sua obra. Com isto, introduz-se a questão sugerida para o desenvolvimento do projecto: pode a identidade autoral permanecer intacta, no contexto da autorrepresentação, mesmo estando a sua obra caracterizada pela temática surrealista onde predominam características irreais? É importante situar que o movimento surrealista (séc. XX), influenciado por elementos do foro psicológico como as teses psicanalíticas de Sigmund Freud, é um movimento que questionava as crenças culturais, assim como a postura vulnerável do ser humano quando era confrontado com uma realidade completamente diferente, e mais difícil de compreender e de dominar.

Esta ideia surgiu ao longo do desenvolvimento de um trabalho final para a cadeira de projecto no último ano da licenciatura, onde o trabalho envolvia uma série de mais de 20 autorrepresentações e um vídeo, sob os quais era explorada a questão da identidade autoral e a sua própria definição.

Nestes formatos físicos o próprio autor foi representado na ideia de figuras humanas nítidas e explícitas, que ao longo de todo o processo se deformaram, criando a dúvida ao espectador se a entidade que se encontrava nas imagens era sempre a mesma – a do representado. Com o presente trabalho levantou-se uma questão que vai ao encontro da descoberta da sua própria resposta. No desenvolvimento da sua elaboração teórica e prática, sob a forma visual física, fecunde toda a problemática remetente para a questão da presença da identidade autoral, estando esta sob a influência “deformada” da realidade surrealista.

## The Doors Of Perception

Para este processo, é essencial ter a noção de percepção, ou, dos vários tipos de percepção que existem e dos quais não temos conhecimento. O tipo de leitura visual feito pelo próprio autor e o tipo de leitura visual feito pelo espectador são duas linhas de percepção completamente diferentes. Para isto, introduzimos então o estudo e análise do conceito do livro “*The Doors Of Perception, and Heaven and Hell*” de Aldous Huxley (1954).

Este livro contém dois ensaios que falam sobre experiências visionárias e transcendentais da percepção da verdade: “*The Doors Of Perception*” e “*Heaven and Hell*”. De natureza filosófica, encontramos apresentadas ideias que podem parecer controversas ou difíceis de compreender, mas que fazem de Huxley um autor útil quando falamos de temas como o pensamento e a noção existencial de cada um.

No primeiro ensaio, “*The Doors Of Perception*”, o autor aborda a sua experiência visual enquanto se encontrava sob o efeito da mescalina, mais particularmente, Huxley, retrata as visões que tinha ao olhar para objectos concretos como pinturas e flores. O procedimento de Huxley consiste em tomar essa droga e relatar tudo aquilo que vê e sente para um gravador, exprimindo assim as suas percepções de obras e objectos, bem como as suas próprias opiniões sobre as mesmas, o qual mais tarde serve para redigir e sustentar este ensaio.

Um dos exemplos, que podemos encontrar é a sua percepção visual da pintura “The Chair” de Van Gogh:

*“It was on Van Gogh, and the picture at which the book opened was ‘The Chair’ – that astounding portrait of a Ding and Sich, which the mad painter saw, with a kind of adoring terror, and tried to render on his canvas. But it was a task to which the power even of genius proved wholly inadequate. The chair Van Gogh had seen was obviously the same in essence as the chair I had*

*seen. But, though incomparably more real than the chairs of ordinary perception, the chair in his picture remained no more than an unusually expressive symbol of the fact*<sup>3</sup>.

O autor descreve-nos todo o seu envolvimento com a experiência da percepção, e eventualmente acaba por fazer uma ampla exploração sobre as razões pelas quais as pessoas tomam drogas, e a necessidade que sentem de ter outro tipo de experiências visuais nas suas vidas.

Huxley acreditava, fundamentalmente, que o ser humano tem o desejo inconsolável de querer (ou conseguir) ter a habilidade de ver através do vicioso filtro da percepção base, criada por defeito, pelo ser Humano. Para ele era imperativo conseguir ver, nem que fosse por uns breves momentos, o que seria a verdadeira realidade além das barras da nossa, metaforicamente falando, prisão cognitiva. Todos os tipos de percepção da realidade podem ser influenciados através de diversos factores como a religião ou tradições espirituais – como por exemplo, a relação da alegoria da caverna, em que um dos homens que vive na caverna tem a oportunidade de explorar a realidade exterior e, eventualmente, traz todo o seu conhecimento para partilhar com os outros homens, que o repudiam porque não conhecem qualquer outra realidade além daquela onde sempre viveram. O Homem vive sempre com o desejo de saber a verdade, mesmo reconhecendo que, inevitavelmente, tudo o que o rodeia influencia e constrói a sua própria realidade cognitiva.

## **Heaven and Hell**

Em relação ao segundo ensaio presente no livro, *“Heaven and Hell”*, o autor apresenta ideias e análises sobre a capacidade que o ser humano tem para alcançar o conhecimento da existência (e experiência) além dos níveis físicos comuns.

---

<sup>3</sup> Huxley, Aldous. *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. Vintage Classics, 1954. p. 3 Pág. 14-15

Ao contrário do ensaio anterior, que retrata vivências concretas, assim como casos de estudo específicos, que levam ao debate principal entre a sua percepção visual e a sua opinião, este ensaio fala-nos, particularmente, do desenvolvimento de opiniões. Por sua vez, Huxley explora, então o lado filosófico e decide examinar as razões que levam o ser humano a querer explorar a sua própria mente. Este decide explorar, também, o que acontece quando o Homem comum se depara com uma nova experiência visual, onde, por sua vez, tenta encontrar e compreender as técnicas utilizadas pelo ser humano ao longo de toda a história para alcançar conhecimento, assim como os seus prós e contras.

Huxley foca-se em autores e filósofos para fundamentar e demonstrar o poder das suas experiências e para adquirir conhecimento sobre novos tipos de percepção. Muitos deles são discutidos e relacionados, como foi dito anteriormente, com a religião e dogmas espirituais, visto que estas práticas são duas das formas mais comuns e influenciáveis da percepção da realidade do ser humano. Deste modo, o autor discute a importância do estado de espírito da pessoa que está a tentar atingir um novo tipo de conhecimento, incluindo pessoas com doenças como a esquizofrenia. Isto é, Huxley discute a possibilidade de quando estas pessoas tentarem alcançar o Céu ou o Inferno, irão, eventualmente, descobrir que afinal estão presas num eixo intermédio (a Terra) do qual nunca conseguirão sair.

Em suma, o autor quer que o ser humano apele à divindade ou ao seu oposto, as suas percepções da realidade estão adulteradas, bem como a de qualquer pessoa, e dificilmente encontrarão a verdadeira realidade, se é que esta realmente existe.

Com todo este estudo feito com base em obras físicas e fundamentos filosóficos, Huxley procura transmitir ao ser humano que pode existir uma realidade fora daquela onde sempre viveram, e instiga a vontade de procurar essa mesma realidade nas nossas vidas. Toda esta procura trará ao ser humano a possibilidade de obter novos conhecimentos sobre a forma como analisa tudo o que o rodeia, assim como, possibilita apurar o sentido crítico de cada um.

## Apreciação Final do Estudo do Livro

Graças a este livro conseguimos aperceber de um factor fundamental para o desenvolvimento da problemática criada no âmbito deste projecto: a **noção de realidade**.

Huxley dá-nos o conhecimento, através de “*The Doors Of Perception*”, de que nenhuma visão é igual a outra, que cada ser consciente encontra a sua própria interpretação e, conseqüentemente, a sua própria percepção de tudo o que o rodeia. Isto é a chave para o desencadeamento da construção (e desconstrução) da composição visual.

Neste argumento, em específico, existe uma ligação e uma focalização especial no campo da leitura imagética. Ao longo de todo o projecto, permanecerá, inevitavelmente, em evidência a questão que envolve o resultado da percepção do autor e o resultado da percepção do observador.

Huxley prova que, de forma transversalmente filosófica, o ser humano jamais saberá quando de facto se está a deparar com a verdadeira percepção da realidade. De acordo com ele, é-nos dito que desde que existe o conceito de sociedade, que a mente humana se rege através de uma única e simples barreira cognitiva, e que nunca saberemos se de facto vivemos e conhecemos o que existe além dela, ou não. A percepção individual de realidade é o factor principal para a construção de uma personalidade e, por essa mesma razão, é, simultaneamente, o factor principal para a criação da visão de cada um.

Desafia-se assim, no âmbito da composição imagética, o debate de que não existe uma única realidade ou existência e, desta forma, não existe uma verdadeira percepção se não a do próprio autor. Isto é, a obra é sempre realizada de acordo com a visão do criador, pois esta é a única e indiscutível verdade. Por exemplo, o autorretrato de Van Gogh (“*Self Portrait*”, 1889) é, para a grande maioria dos observadores, algo que menos se assemelha com um retrato, no entanto, para Van Gogh aquela era a realidade para si mesmo.

## NARRATIVA VISUAL

*“The cinema statifies a primordial wish for pleasure looking, but it also goes further, developing scopophillia in its narcissistic aspect”*<sup>4</sup>. Conforme lemos através deste parágrafo, e de todo o artigo em que se inclui, deparamo-nos com o aspecto de maior relevância desenvolvido por Mulvey, e que nos introduz ao tema posto em questão neste ensaio.

Ao longo da história do cinema, notamos que a figura humana, e mais precisamente, a figura feminina, toma um papel de grande importância enquanto elemento central, ou foco, quando se trata do alinhamento de uma narrativa. Utilizamos a figura humana no seu sentido estético e simbólico tanto para conseguirmos acompanhar um enredo, ou, para termos um componente de instinto/cariz sexual enquanto projecção do sentido narcisista, na exposição da figura humana no ambiente que a rodeia.

Mulvey começa assim por se referir à sensação de, quase, *voyeurismo* que o espectador sente ao ver uma personagem no ecrã, e de como existe uma relação de escopofilia entre o observador e o observado (neste caso, a figura humana presente numa narrativa visual). Depois, começa por nos explicar outro tipo de sensação por parte do espectador enquanto ser identitário e do reconhecimento da sua própria presença. Uma das relações que se encontra no artigo de Mulvey é o estudo psicanalítico da questão identitária e da questão da nossa presença ser visível no mundo, dando como exemplo a primeira vez em que uma criança se olha ao espelho e tem o reconhecimento de si própria e, através disso, a construção do seu próprio ego.

Laura escreve então que *“an image [...] constitutes the matrix of the imaginary, of recognition/misrecognition and identification”*<sup>5</sup>. Isto leva-nos à questão do corpo humano ser, primeiro, a construção da nossa própria imagem, e por isso,

---

<sup>4</sup> Mulvey, Laura - *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975; Originalmente publicado – *Screen* 16.3 Autumn 1975 p. 6-18; Secção II. B.

<sup>5</sup> Mulvey, Laura - *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975; Originalmente publicado – *Screen* 16.3 Autumn 1975 p. 6-18; Secção II. B.

o nosso próprio egocentrismo, e em segundo, o principal “objecto” de relação de reconhecimento entre duas pessoas. Ou seja, o mesmo “objecto” serve de construção do próprio “eu”, por exemplo, quando nos vemos como uma figura com certas e determinadas características que encontramos reflectidas num espelho; como também serve de reconhecimento nos outros através de semelhanças, diferenças, e identificação do que nos agrada e desagrada no outro.

O que acontece quando falamos desta ligação em termos cinematográficos, é que existe uma dicotomia entre os dois. Em primeiro lugar, temos a predominância da escopofilia que existe enquanto olhamos para outra pessoa, enquanto “objecto” de estímulo sexual, sendo assim, a identificação do ego com aquilo que fascina o espectador e aquilo que ele reconhece enquanto características que são do seu próprio agrado, única e exclusivamente através do olhar. E contraditoriamente, em segundo lugar, enquanto espectador, tem de existir a separação da identidade erótica daquilo que estamos a observar, por existir o reconhecimento do próprio “eu” na figura observada.

Se toda esta desconstrução entre ambas as formas, de como olhamos e damos importância à forma humana no âmbito cinematográfico, apenas serve para poder descrever o quão impactante algo que, à partida, o ser humano reconhece como alvo de identificação sexual, e de identificação dele próprio (portanto, identificação enquanto outros, e enquanto nós próprios), porque é que essa sensação de estímulo sexual apenas se encontra em algo que é familiar ao Homem, e nunca em algo que lhe é estranho? Isto é, se o homem sempre se intriga por aquilo que não conhece, mas que, de certo modo, tem algumas características com as quais até se pode identificar, eu coloco a seguinte pergunta: pode a figura surrealista, criada pelas próprias mãos do Homem, ser colocada exactamente na mesma posição que a figura humana é colocada em termos cinematográficos?

De acordo com o texto de Donkin, podemos encontrar a seguinte frase “*the collapse of the intellectual and emotional certainties of the individual, epitomized particularly in the capacity to commit violent atrocities and in the instability of gender*

*roles is echoed in the work of the Surrealists*"<sup>6</sup>. Ora, que atrocidades violentas são relacionáveis, ou, que o ser humano pode achar comum? Talvez o fetichismo de cariz sexual.

Com isto, é posto em causa o seguinte: no âmbito cinematográfico, o que geralmente acontece é que o espectador reage de forma empática quando encontra a presença visual de outra pessoa que lhe agrada sexualmente (por exemplo) quase como voyeurismo, no entanto, um indivíduo considerar outro enquanto objecto sexual, e apenas o ver como nada mais além disso, é considerado um acto perfeitamente comum, já para não mencionar que todos os outros tipos de fetichismos sexuais, por mais bizarros que sejam, também se encontram no mesmo patamar de "normal". Então, se tudo isto pode ser considerado vulgar, por que razão é que aquilo que pode ser descrito como surrealista, mesmo sendo menos atroz que qualquer das outras coisas anteriormente descritas e simplesmente pelo seu aspecto é um contexto rejeitado, mesmo tendo sido criado pelo próprio Homem? Ou, por outras palavras, porque é que figuras surrealistas não se podem enquadrar na mesma área em que se enquadra a figura humana no cinema, nem com a mesma importância ou relevância enquanto componente visual?

---

<sup>6</sup> Schmidt, Ricarda, "*Violence, Gender and Nationhood in the Work Of Heinrich von Kleist*", University of Exeter – [http://humanities.exeter.ac.uk/includes/documents/module\\_pdfs/2011-2/MLG3028.pdf](http://humanities.exeter.ac.uk/includes/documents/module_pdfs/2011-2/MLG3028.pdf)



## **A Figura Humana Enquanto Parte da Narrativa Visual**

### **A Escopofilia do Observador**

De acordo com o artigo de Laura Mulvey, existem dois tipos contraditórios na estrutura de prazer visual em situações cinematográficas convencionais.

Primeiro, nós temos a figura humana como elemento principal de uma narrativa. Uma figura a seguir ao longo do desenvolvimento e que nos faz acompanhar o enredo.

Uma das interpretações presentes é da figura humana enquanto objecto sexual. O observador vê o ser humano presente no ecrã, e interpreta a sua presença de um modo escopofílico, ou seja, quem está a ver reage à observação de uma figura humana, com a qual se relaciona visualmente, com características do seu agrado, como estímulo sexual visual. Esta reacção deve-se à simulação de voyeurismo existente na situação, em que a imagem visual manipulada através da luz, do isolamento na escuridão da sala, do enquadramento, da textura, e do movimento, cria ao espectador a sensação de estar a observar alguém sem que saiba que está a ser observado.

Este tipo de relação entre o espectador e o cenário posto em questão dá a sensação de reconhecimento e consciencialização de quem está a ver, e ao mesmo tempo, da construção do próprio ego no sentido em que existe a ilusão de controlo sob a situação. Ou seja, o observador encontra-se numa situação “realista” que o faz acreditar que todo o controlo visual sob o corpo em cena vem dele próprio, como se ele fosse quem estivesse a controlar tudo o que estivesse a acontecer.

O outro tipo de relação que pode existir também por parte do observador, é o desejo sexual, quer seja pela personagem que está a ver, ou pela situação que está a acontecer. Neste caso já existe uma questão que envolve o próprio egocentrismo, assim como a noção de existência identitária no mundo. Isto acontece, tal como foi sucintamente explicado anteriormente, devido a todo o ambiente em que o observador se encontra envolvido. Começando pela própria luz da sala, o facto de esta se encontrar completamente às escuras, quase como uma

atmosfera única que engloba quem está a ver, criando ambiente de “conforto na própria escuridão”, faz com que o observador tenha a ilusão da sensação de controlo sob aquilo que está a ver. Depois, a manipulação da luz na cena que está a ser vista faz com que exista a noção de profundidade através de texturas e de pontos de fuga, criando a percepção de realidade quase como se a cena estivesse a decorrer exactamente perante os olhos do observador. A combinação destes dois factores é exactamente aquilo que cria a sensação de escopofilia.

O espectador encontra-se num ambiente familiar e estável, onde ninguém pode intervir, como se estivesse a assistir dentro da sua própria “bolha”, – que podemos chamar “zona de conforto” – durante o decorrer de uma série de eventos na presença de um elemento que o atrai, originando, praticamente, a ilusão de voyeurismo em que o observador sente que está sob controlo da situação, pensando que apenas ele próprio pode controlar o seu próprio olhar, indesejado ou não, sob o elemento em cena.

Podemos dizer que toda esta relação da escopofilia, que se encontra presente, dá ao observador tudo aquilo que precisa para alimentar o seu ego, e toda a sua existência. Isto é, ao sentir-se em controlo, o observador tem a noção da sua própria identidade e existência, e ainda fá-lo sentir-se mais confiante e com mais poder por estar a experienciar todas estas sensações e sentimentos, mesmo sendo dentro desta ficção – o cinema.

No elemento utilizado como suporte visual (ver figura 2), encontramos a actriz Nicole Kidman no início do filme *Eyes Wide Shut*, que representa exactamente aquilo tudo que foi mencionado anteriormente: uma cena onde existe um elemento que liga todo o enredo da história, a figura feminina, e que é, comumente, colocado no contexto sexual da composição cénica ao longo de todo o argumento. Na verdade, no âmbito simbólico dos elementos representados em cena, podemos encontrar a intensidade/força da personagem através dos cortinados vermelhos (a leitura surge da interpretação de que o vermelho é a cor mais intensa), e o facto de, ao despir o vestido, se encontrar sem qualquer roupa interior, representa simplesmente a luxúria que ela desejava viver – de acordo com o argumento do filme, a personagem age como se vivesse com um certo nível de riqueza que na

verdade não tem – mas, no entanto, todas estas características são postas de parte, e o elemento humano presente é conotado com uma carga sexual, que, na verdade, não passa apenas de uma característica secundária.

### **A Relação Identitária do Observador com o Sujeito da Narrativa Visual**

Ambas as interpretações da figura humana presentes na narrativa visual refletem relações emocionais distintas entre o espectador e quem está a ser visto no ecrã. Isto é, vai sempre existir uma relação empática entre quem está a observar e aquilo que está a ver, quer seja por reconhecimento de si próprio ou das próprias características com a situação/pessoa em cena, ou pelo desejo que o próprio espectador sente por aquilo que está a ver, quer seja pelo que lhe está a ser transmitido.

Mulvey fala de como toda a figura humana presente em narrativas cinematográficas tem sempre duas interpretações enquanto único objecto comum. Uma delas é como esta é vista como figura simbólica, como ligação às raízes. Geralmente, quando é uma figura feminina remete para mensagens como a figura maternal, ou como elemento significativo de uma figura masculina, assim como todos os outros papéis conservadoramente atribuídos ao respectivo sexo. Isto sugere ao espectador a sensação de ligação emocional e/ou identitária com a figura em causa. Isto é, o observador consegue relacionar-se com a personagem, e consegue ver nela características que encontra em si mesmo, criando assim uma ausência da sua existência, e por conseguinte, uma distância entre si próprio e a sua consciência, por se deixar envolver noutro espaço, noutro tempo e noutro contexto — a narrativa que se encontra a observar.

*“Recognition is thus overlaid with misrecognition: the image recognized is conceived as the reflected body of the self, but its misrecognition as superior projects this body outside itself as an alter ego”<sup>7</sup>.*

Em relação à empatia que o observador sente em relação à personagem que está a acompanhar, existe, como foi anteriormente dito, uma ligação emocional com a figura humana exibida no grande plano. Há várias razões que podem levar a este tipo de empatia. Uma das razões é quando o observador se identifica com a situação em cena, ou porque já se encontrou numa situação semelhante e daí criar a ligação com a personagem, ou, porque existem traços físicos, ou até mesmo psicológicos, como a personalidade, com que o observador se identifica e, por isso, sente-se reflectido na personagem e no enredo a que está a assistir. Tal como foi também dito antes, isto distancia o espectador de si próprio, e da sua consciência, deixando-se envolver pelo ambiente manipulado, ou até mesmo ver-se a si próprio como se fosse a personagem, transferindo a sua noção de existência, e por consequência, a sua identidade.

No segundo elemento visual utilizado (ver figura 3), vemos Angelina Jolie no papel de Lisa no filme *Girl, Interrupted*. A escolha deste elemento para acompanhar tudo o que anteriormente foi dito é simples. Lisa é uma personagem que, de acordo com a história, se encontra internada num hospital psiquiátrico por ter sido diagnosticada como sociopata, assim como por ter um passado envolvido com o abuso de drogas. Este tipo de papel remete para uma ligação mais empática do que sexual com a personagem, quer seja por existir uma relação de familiaridade com a situação representada, ou até mesmo por pena da personagem e por toda a situação que a envolve. Ou seja, isto representa todo o outro lado da ligação emocional, com a personagem que encontramos em cena, que podemos focalizar no artigo de Mulvey: em situações como estas existe o reconhecimento no outro, e, apropriando-me da frase de Mulvey, “a projecção do nosso corpo noutro, como um alter ego”.

---

<sup>7</sup> Mulvey, Laura - *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975; Originalmente publicado – *Screen* 16.3 Autumn 1975 p. 6-18; Secção II. B.

## A Figura no Surrealismo

É importante neste momento situar que o movimento surrealista (séc. XX), influenciado por elementos do foro psicológico, como as teses psicanalíticas de Sigmund Freud, é um movimento que questionava as crenças culturais, assim como a postura vulnerável do ser humano quando é confrontado com uma realidade completamente diferente, mais difícil de compreender e de dominar.

Voltando à discussão, todos estes factos sobre a apreciação da figura humana no contexto visual, sobretudo da figura feminina, são imprescindíveis, mas algo que é inevitavelmente discutível são os gostos, e as características que são mais atraentes a cada espectador. Para cada indivíduo, existem motivos pessoais que levam a ter as suas preferências em termos estéticos. O que para um pode ser irrelevante, ou até mesmo repulsivo, para outro pode ser chamativo e sedutor.

Podemos encontrar diversas teorias para conseguirmos explicar o modo como os surrealistas vêem todo o ambiente que os rodeia, e nomeadamente a área do prazer sexual.

Na verdade, existe uma maior congruência quando mencionamos a teoria de que os surrealistas são pessoas que vivem certos eventos, ou fases, da própria vida em grande solidão, ou até mesmo depressão, e todos esses sentimentos, que ficam reprimidos durante um certo período temporal, acabam por mais tarde serem finalmente exprimidos através da arte, quer seja pintura, escultura, fotografia, ou outra forma de expressão.

*“The Surrealists saw themselves as ‘love revolutionaries’”*<sup>8</sup> nenhuma outra frase no artigo de Donkin poderia descrever melhor o tipo de romanticismo que envolvia o surrealismo. Os artistas, não viam apenas a parte física, mas sim a ligação que existia com o subconsciente. Sentiam-se incompreendidos na sociedade, incompreendidos na Arte, e, por consequência, incompreendidos no Amor. *“Investigations into desire were an integral part of their strategy to shake the*

---

<sup>8</sup> Donkin, Hazel, *The Ties That Bind Hans Bellmer's Tenir Au Frais to Heinrich Von Kleist – History Of Photography*, Volume 36, Nº4, Nov. 2012 © Taylor & Francis; p.416;

*foundations of society, and their notion of love incorporated a freedom of eroticism as well as a capacity of cruelty [...] to be surprising, tender and cruel*<sup>9</sup>, os surrealistas não viam apenas a parte física, mas também a parte emocional, como uma forma de expressão para se libertarem de todos os cânones implementados numa sociedade convencional.

Como elemento visual, para sustentar o que anteriormente foi dito, temos a recriação da obra de Dalí “*In Voluptas Mors*” de Jordan Doner (ver figura 4). Podemos aqui encontrar a figura humana feminina, que, através da pose de oito mulheres, criando a ilusão de um crânio humano. Apesar da sua conotação bizarra, a obra representa o que o autor chama de uma “morte desejável”. Encontramos ver também na obra “*Extinct*” de Seth Siro Anton<sup>10</sup> (ver figura 5) a imagem modificada de uma mulher, que simboliza a perfeição, e as marcas no corpo a reencarnação de algo maior, e ainda existe a representação do amor através da rosa que cresce do seu braço.

Considerando toda a sua composição visual “fora do comum”, o seu significado remete para uma sensação de afeição ou gosto/adoração pela morte, mas sempre num sentido amoroso ou carinhoso, e nunca como repulsa ou rejeição.

## O Surrealismo

*“SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.”*<sup>11</sup> André Breton, *First Manifesto Of Surrealism*, 1924.

---

<sup>9</sup> Breton, André, *First Manifesto Of Surrealism*, 1954; translated by Richard Seaver and Helen R. Lane, Ann Arbor: University Of Michigan Press 1969, 16.

<sup>10</sup> Seth Siro Anton é um artista visual de origem grega que actualmente trabalha com técnicas de *mixed media*;

<sup>11</sup> Breton, André. *First Manifesto Of Surrealism*, 1924, p. 4, pág. 12; [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf)

Nada define melhor o movimento surrealista que o seu poder de desencadear ideias do foro psicológico, assim como, despertar o subconsciente e os novos limites da imaginação. Este movimento, surgiu no início do séc. XX e propõe uma nova visão sobre a criação e interpretação, não apenas de obras literárias, mas também de obras visuais. (ver figura 6)

Caracterizado pela composição de cenas irracionais, pela imposição de realidades paradoxais, e repleto de elementos como o efeito surpresa, este movimento desafia os limites da compreensão e distinção do exíguo limite entre a realidade e a loucura. Todas estas formas e elementos de expressão lírica e visual foram estimulados sobretudo pela ligação com o poder da psicanálise e com o espicaçar do subconsciente. Acreditava-se que o pensamento racional, tal como todo o conformismo da parte da sociedade, negava e reprimia todos os indícios da imaginação. Cada pessoa tem o seu próprio poder imaginativo que, eventualmente, choca com a realidade do quotidiano, criando assim um contraste antagónico que, instigando as arestas das suas diferenças, empurrava os limites do pensamento racional para o lado romancista – tal como o movimento do séc. XX dita, viver em torno da celebração das emoções, e priorizar o impulso sobre o raciocínio lógico, assim como, a admiração e veneração do sublime inclusive nos lados mais obscuros da vida humana.

Breton propunha o acesso à informação alojada no subconsciente do ser humano descartando quaisquer sinais de razão e de lógica. Assim, o objectivo do surrealismo pretendia libertar a expressão (física e psicológica) humana do lado opressivo e esmagador dos limites do racionalismo.

*“Ce n’est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l’imagination.”*<sup>12</sup>

O surrealismo oferece assim conforto na realidade individual de cada ser. Sem julgamentos. Sem padrões. Sem conformismos ou tabus. O surrealismo é simplesmente uma revolução na interpretação do pensamento que pretende

---

<sup>12</sup> Breton, André. *First Manifesto Of Surréalism*, 1924, p. 6, pág. 2;  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf)

aniquilar com todos os cânones, princípios, paradigmas ou etiquetas, e que pretende encorajar a aceitação do pensamento individualista.

*“Swift est surréaliste dans la méchanceté.*

*Sade est surréaliste dans le sadisme.*

*Chateaubriand est surréaliste dans l’exotisme.*

*Constant est surréaliste en politique.*

*Hugo est surréaliste quand il n’est pas bête.*

*Desbordes-Valmore est surréaliste en amour.*

*Bertrand est surréaliste dans le passé.*

*Rabbe est surréaliste dans la mort.*

*Poe est surréaliste dans l’aventure.*

*Baudelaire est surréaliste dans la morale.*

*Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs.*

*Mallarmé est surréaliste dans la confidence.*

*Jarry est surréaliste dans l’absinthe.*

*Nouveau est surréaliste dans le baiser.*

*Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole.*

*Fargue est surréaliste dans l’atmosphère.*

*Vaché est surréaliste en moi.*

*Reverdy est surréaliste chez lui.*

*Saint-John Perse est surréaliste à distance.*

*Roussel est surréaliste dans l’anecdote.”<sup>13</sup>*

A concretização de grande parte das obras integradas neste movimento circula em torno da técnica do automatismo.

No campo da psicologia, o automatismo refere-se à técnica que permite a separação do comportamento de uma pessoa e da consciência da sua própria acção. Desta forma acreditava-se ser possível atingir um desencadeamento dos vários dinamismos ligados ao subconsciente.

---

<sup>13</sup> Breton, André. *First Manifesto Of Surréalism*, 1924, p. 8, pág. 12-13;  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf)



Na prática surrealista, todos os elementos da composição (visual ou literária) acabam por se reger em torno da libertação do subconsciente.

Surge assim, a teoria de que a maior parte das revelações do subconsciente se formam através dos sonhos, pois, sob a ausência do controlo total do desenlace de eventos criados inconscientemente na mente da própria pessoa, é despertado o lado reprimido da sua personalidade e a busca da concretização das suas vontades e desejos, estimulando assim a criatividade oprimida pelo reino da lógica estandardizada, assim como a procura da liberdade de expressão, ou melhor, da liberdade da sua própria curiosidade criativa.

*“Thus Burdach wrote in 1830: «If we say that dreaming is a partial waking, then, in the first place, neither the waking nor the sleeping state is explained thereby; secondly, this amounts only to saying that certain powers of the mind are active in dreams while others are at rest. (...)»”<sup>14</sup>*

Esta vontade de querer libertar tudo aquilo que é reprimido pela sociedade começa a tornar-se num bem existencialista crucial para a sobrevivência do artista, assim como para a sua identidade. Todas as represálias existentes numa personalidade são o resultado do meio inerente que a rodeia. Uma identidade constrói-se através da aculturação e do ambiente envolvente, o que inclui, por mais “adormecidos” que estejam, os gostos, os sonhos, as vontades e os desejos.

Para sustentar este argumento chegamos à teoria de Freud sobre os sonhos incluídos no seu ensaio *The Interpretation Of Dreams* (1900).

Freud acreditava que os sonhos, tal como todo o processo neurológico que engloba o pensamento humano, era um processo de conotação física.

*“The description of the dream - which, after all, remains an activity of the psychic organ - as a physical process has yet another connotation. So to describe it is to deny that the dream has the dignity of a psychic process.”<sup>15</sup>*

Com isto, devemos assim incluir o mecanismo dos sonhos como reflexão de tudo aquilo que acaba por ser subjugado e dominado pelos meios da lógica. Ora,

---

<sup>14</sup> Freud, Sigmund, *The Interpretation Of Dreams*, 1900, p.5 pág, 27

<sup>15</sup> Freud, Sigmund, *The Interpretation Of Dreams*, 1900, p.4 pág. 27

de acordo com Breton, o movimento surrealista surge principalmente pela expressão de tudo aquilo que não é lógico exprimir-se; de tudo o que não é racional o suficiente para se exteriorizar, falar ou conceber. Da mesma forma Freud diz que os sonhos, bem como os aspectos represados do subconsciente são um meio físico da expressão destes mesmos aspectos.

De uma maneira ou de outra, é essencial para os artistas transpor, para a forma física, todos estes pontos do lado obscuro do pensamento humano, retratando a essência do surrealismo.

A quebra do estereótipo de que era necessário existir uma descrição dos movimentos artísticos nas suas respectivas épocas era algo indispensável acontecer, pois, o mesmo que Freud escreveu sobre o processo dos sonhos aplica-se a esta mesma teoria: que descrever ou categorizar todo este movimento, quando na verdade tudo o que se procurava era uma ruptura do hábito dos rótulos generalizados, é o mesmo que negar a sua dignidade de ser considerado como um processo físico, útil, real, e sobretudo único.

É inconcebível, no seu sentido artístico, categorizar um processo realizado exclusivamente por uma única personalidade, visto que cada personalidade tem os seus obstáculos e as suas formas de existirem únicas e inigualáveis. Neste movimento não existem dois processos iguais na criação de uma obra. O que existe e se calcifica na mente de um artista, jamais existirá da mesma forma e com as mesmas características na mente de outro.

O que distingue este movimento é exactamente esse pormenor que não existe nos outros: individualidade da personalidade.

*“Chère imagination, ce que j’aime surtout en toi, c’est que tu ne pardonnes pas.”*<sup>16</sup>

Tudo isto para que se possa sustentar que o poder da criatividade e imaginação não provém apenas daquilo que vai de encontro com o olhar, mas sim,

---

<sup>16</sup> Breton, André. *First Manifesto Of Surréalism*, 1924, p. 3, pág. 2; [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf)

da enorme e profunda dimensão que constitui o ser humano integralmente, incluindo o seu pensamento, a forma de como observa, interpreta, e absorve todas as influências do seu meio envolvente.

Prova-se, mais uma vez, que a presença da busca da identidade é um ponto fulcral a fixar, não apenas na concepção das obras artísticas, mas também na própria necessidade existencial dos autores. Esta incessável procura, manifestada através da intensa investigação do subconsciente e das suas represálias, acaba por ser a essência substancial de maior evidência e valor em todo o processo da concepção das obras.

Ao contrário de outras intervenções artísticas, falando inclusive cronologicamente, em que o tema central se concentrava em simplesmente representações de cenas (por exemplo) do quotidiano como paisagens, retratos, entre outros, o surrealismo eleva a expressão humana a um nível transcendental da visão comum. As obras artísticas acabam por constituir um significado maior e, por consequente, mais complexo do que aquilo que possamos encontrar em qualquer outro movimento na história da arte.

Por isso, o surrealismo acaba por ser o elemento principal deste projecto.

A maior dúvida que podemos encontrar sobre a própria noção existencial de cada um e que, neste caso, leva o autor a colocar em questão, a sua própria noção de individualidade é o debate entre o que consideramos realidade e o que consideramos ilusão. Será que formamos certos e determinados aspectos da nossa personalidade para fugir a elementos dúbios com que nos deparamos no nosso meio envolvente, ou será que os formamos exactamente para confrontar e dominar obstáculos que perturbam a nossa noção de individualidade existencial? E será que esse mesmo obstáculo com que nos deparamos é de facto uma questão física, ou será uma ilusão criada pelo nosso próprio subconsciente?

## O Surrealismo em Portugal

O movimento surrealista na história da arte portuguesa, embora curto, foi provavelmente o mais marcante entre todas as afluências artísticas que atravessaram o progresso criativo nacional, quer na literatura, quer na pintura, quer na fotografia.

Após o final da Segunda Guerra Mundial, Portugal terá provavelmente sido um dos primeiros países onde o surrealismo começou a surgir (excluindo França), ainda que estivesse sob um regime salazarista seriamente autoritário e conservador. A constante supervisão e opressão da força policial limitava todo o processo de acentuação deste novo movimento no país, o que atrasou o seu eventual desenvolvimento. Contudo, o surrealismo começa assim a instalar-se como um movimento de revolta e de luta contra a censura.

No campo da literatura encontramos os primeiros manifestos vanguardistas em publicações como o ORPHEU que, logo à frente do seu tempo, foi das primeiras publicações a impulsionar a arte moderna em Portugal. Assim, *Portugal Futurista*, repleto de ideais com estandartes novos e nunca antes falados, resultou na tipificação destes poetas como insanos. Contudo, foram exactamente esses poetas que deixaram um enorme marco no legado cultural português, tal como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e inclusive o pintor José de Almada Negreiros. (ver figura 8)

No campo do surrealismo da arte nacional portuguesa, existe um nome que estende o sentido e noção deste movimento à poesia e pintura em simultâneo.

“Eu acho que se se é surrealista, não é porque se pinta uma ave, ou um porco de pernas para o ar. É-se surrealista porque se é surrealista!” Mário Cesariny.

Não podemos passar pelo campo do surrealismo sem mencionar o nome de Mário Cesariny. Além de poeta, Cesariny prolongava toda a sua visão e entendimento do quotidiano à pintura, ou como ele descrevia, à poesia olhada, e pintada. Ele acreditava que não existiam limitações ou regras a seguir, e que um

meio não implicava outro; que um meio não estava dependente ou isolado de outros campos, pois nada para ele era contradição, corte ou obediência.

Para alguém como Cesariny, que abrangia todas as vertentes artísticas com um tema partilhado, era necessário colocar-se a questão: quem está em primeiro lugar? O pintor, ou o poeta?

A resposta a esta questão encontra-se no facto de o surrealismo se focar no assunto do subconsciente. Cesariny baseou muitas das suas obras na técnica da sismografia, onde o que se procurava não era uma forma em concreto, mas sim, a libertação dos seus próprios movimentos com o objecto para encontrar o seu sentido subliminar. Assim se desafiava a dúvida se de facto a sua interpretação estava condicionada pelo olhar, ou pelo conteúdo, isto é, se importaria mais a condição mecânica humana que levou ao resultado final, ou se importaria mais a contextualização da obra e o seu âmbito de criação.

“Cada movimento é um acaso vindo da deslocação do eléctrico, este acto é em si uma expressão de liberdade. Uma declaração de verdade.”<sup>17</sup>

Cesariny confronta o provérbio “verbo feito carne” com as suas obras.

“Objectos são expressão poética por natureza, fragmentos da existência, recuperados em novas articulações, restituindo-lhes presença de nova consideração”.

O assunto do surrealismo é fundamental ser mencionado quando tratamos de contextualizar a importância de aspectos do foro psicológico, tal como aquilo que leva o artista a encontrar beleza e significado nas mais peculiares composições e características visuais.

Cesariny é um dos exemplos de como, em Portugal, começou a existir a necessidade de instigar e aprofundar a busca do subliminar e do encanto de tudo daquilo que retemos no subconsciente. A opressão e a obrigação de reger sob o conformismo da sociedade levam de forma inevitável e contraditória a uma obsessão por tudo aquilo que não se pode fazer/pensar/dizer. É graças a isto que

---

<sup>17</sup> Gonçalves, António, sobre a exposição *Mário Cesariny* no Centro Cultural de Belém, 2017

o surrealismo intervém como uma quebra no que toca a movimentos artísticos e, não só estabelece uma nova linha de pensamento e intervenção nos meios visuais, como também cria a ponte perfeita entre a visão canónica e linear que a arte seguia até então e entre o patamar que elevou à revolução da arte moderna.

Além de Cesariny, outro nome igualmente importante a mencionar é o de Fernando Lemos.

Natural de Lisboa e impulsionador do surrealismo português, Lemos dedicou-se a vários tipos de artes incluindo a fotografia. As suas obras incluem técnicas de fotomanipulação como sobreposições, duplas exposições e solarizações, criando composições texturadas de contextos distintivos, por exemplo, o retratar de personalidades como Sophia de Mello Breyner Andresen. As suas imagens, tal como dizia, “pintavam” uma realidade que foi capaz de surpreender a inteira cultura nacional. As suas obras foram de tal forma surpreendentes, que o próprio se viu forçado a abandonar o seu País, emigrando para o Brasil em 1953

Tudo para dizer que, independentemente da imposição do regime controlador sob todos os meios de expressão e comunicação, inclusive sobre os artistas e as suas obras, a necessidade de aceder ao lado obscuro e reprimido da mente criativa, foi crescendo e foi criando um maior desejo e vontade de explorar essa faceta psicológica que era proibida e, parcialmente, desconhecida por parte dos próprios artistas. Esta vontade leva a uma ruptura na arte convencional, onde tudo fora do comum foi banido e negado, criando uma revolução inclusive na questão identitária dos artistas, construindo desta forma uma nova visão sobre a interpretação daquilo que significava existir, assim como aquilo que significava, fosse sob que influência fosse.

É este um dos aspectos que se pretende evidenciar na questão deste projecto. Embora a beleza esteja “*in the eye of the beholder*” estará sempre presente uma ligação que, inconscientemente, leva o artista a escolher certos e determinados aspectos e particularidades na sua obra. O surrealismo é assim a melhor forma de mostrar que, por mais bizarra e ilógica que uma obra seja, haverá

sempre algo que consegue atrair o artista e os seus gostos, onde, em simultâneo, o mesmo objecto consegue ter igual força para repulsar outro observador.

## **Apreciação Final do Contexto Surrealista**

O surrealismo é o fenómeno artístico perfeito para fazer a ligação entre as realidades criadas por cada um, e a importância intrínseca da essência do subconsciente.

É neste movimento que surge a idealização de um conceito que acaba por inconscientemente romantizar a inteira noção de liberdade de expressão. Liberdade esta, que surge através da enorme vontade de estimular e edificar tudo aquilo que anteriormente não teve a hipótese de existir. Assim, é graças a este movimento que se conseguiu abrir caminhos em direcção a novas idealizações e projecções a níveis artísticos, construindo, desta forma, uma “reação” que eventualmente resulta num movimento modernista.

O surrealismo acaba por permanecer a chave imprescindível para o desenvolvimento da questão aqui apresentada. Este movimento defende a importância da realidade individual, e inexistência da subjugação de todo um processo metódico e minucioso em torno da construção de uma personalidade. Torna-se assim, essencial existir um meio condutor que objective ideologias, gostos e até mesmo fantasias, tornando-as realidade.

Queremos assim dizer que este movimento artístico é, além de ser o elemento chave que faz a ligação entre a noção de realidade e a noção de interpretação individual, quer ser psicologicamente, como a maneira de como um vê a realidade, ou, fisicamente falando, como a interpretação de uma obra imagética, é também a base para o desenvolvimento que eventualmente nos leva até à questão principal. Se, para um ser, existe um determinado tipo de realidade, por mais deformada que seja, esta permanece ou deixa de ser considerada credível? Ou seja, se a realidade de um, é vista como irreal para outros, esta continua a ser considerada como uma informação válida, ou perde por completo toda a sua consideração e reconhecimento, independentemente do que coexiste na realidade de terceiros?



## **A Figura Surrealista como Elemento Fulcral da Composição Visual**

Pretendo com isto colocar ambas as interpretações da figura humana lado a lado, e propor o seguinte: de acordo com o artigo de Mulvey, na narrativa cinematográfica, a figura feminina é sempre vista no contexto sexual ou amoroso, no entanto, objectivar uma pessoa apenas para o prazer do observador soa, convencionalmente, normal visto que, colocar um ser humano numa situação em que apenas quem está a observar é que pode controlar, pode rapidamente ser justificado como sendo fetichismo. No entanto, no surrealismo, a figura feminina é vista e interpretada como algo simbólico, e é-lhe dada maior conotação que apenas o aspecto visual.

Então, de acordo com o que anteriormente foi analisado, tratar uma pessoa como um objecto apenas para prazer próprio, mas creditar elementos simbólicos a um corpo como matéria de ligação empática é desumano. Contudo é aceite, sem discussão, certamente pela sua vulgaridade.

Defende-se então a ideia que se, na narrativa visual, existe um papel geralmente interpretado por uma figura humana que faz a ligação com o argumento da história, porque não, no lugar dessa personagem, colocar uma figura surrealista, se no seu contexto semiótico a conotação simbólica é maior e mais complexa? Porque não olhar para uma forma que, por mais bizarra que seja, represente todos os sentimentos ligados a ela, em vez de uma figura simplesmente fisicamente atraente? Por outras palavras, porque não utilizar uma figura que representa a conotação simbólica que existe por outro ser, em vez de materializar outro apenas pela sua aparência?

Na minha opinião, enquanto observador, artista surrealista, e entusiasta da arte visual, considero perfeitamente plausível a existência de um elemento surrealista no lugar da figura humana. Considerando todos os elementos que incorporam uma figura surrealista, e toda a simbologia envolvida, parece-me muito mais racional colocar, enquanto componente principal da narrativa cinematográfica, algo que representa todos os sentimentos reais traduzidos através da arte, do que

simplesmente colocar uma figura humana qualquer apenas porque é mais normal. Na verdade, ainda posso acrescentar que parece-me mais “relacionável” e humano observar uma composição de símbolos que significam algo para o autor com toda a sua integralidade e intensidade, que simplesmente considerar no mesmo papel uma pessoa só pelo seu aspecto. Por outras palavras, é preferível colocar nesse lugar uma construção de elementos simbólicos com todas as suas características, que colocar um ser humano considerando apenas a sua característica física e nada mais.

Em suma, aquilo que posso dizer é que objectivar um ser humano parece-me um acto quase atroz. Pior ainda se é para ser considerado enquanto objecto sexual aos olhos de um espectador que encara a situação como um estímulo através de um controlo irreal.

Por esta simples razão, parece-me muito mais plausível considerar uma personagem surrealista, com todos os seus simbolismos e ligações emocionais que estabelece com o autor, enquanto foco principal da narrativa cinematográfica, que apenas colocar nesse mesmo papel uma personagem que apenas se encontra naquele lugar e situação pela sua aparência.

### **Apreciação Final da Importância da Narrativa Visual**

É essencial para desenvolver a importância da imagem humana com centro da narrativa visual. Visto que este projecto engloba todo um processo em redor da deformação da figura anatómica humana, basta apenas clarificar a sua importância ao desempenhar o centro da composição imagética.

Mulvey reforça a razão pela qual a figura humana, sobretudo a figura feminina, é sempre inevitavelmente o foco de toda a narrativa visual. Além da pessoa ser o principal meio de ligação entre a personagem e o espectador, criando assim uma relação mais intimista com o público, existe sempre a ilusão da sensação de escopofilia em que o observador sente como se estivesse

parcialmente sob controlo da situação presenciada, tal como se estivesse a observar tudo através da “quarta parede”.

Percebemos assim a importância de existir uma figura central com a qual o público se possa relacionar, quer seja pelo simples facto do conforto da presença humana, ou pela situação em questão. Isto resulta numa maior atracção visual e, simultaneamente, identitária.

Constrói-se, desta forma, um fragmento fulcral da questão aqui proposta. Se a figura central da composição imagética é de facto um ser humano, relacionável com o observador, mas este mesmo se encontra sob deformações físicas manipuladas que se tornam de certa forma ilógicas e surreais, pode então esta figura fulcral manter-se o sujeito de atracção visual igualmente como se fosse apenas um ser humano sem qualquer alteração anatómica?

## SUSAN SONTAG

Desde a sua invenção, a imagem fotográfica e a sua evolução constante moldaram a nossa experiência da realidade – narrando o nosso mundo em mudança e gravando a sua diversidade para nos ajudar a entender a ciência da emoção, para nós ancorada à cultura do consumo. Contudo, apesar da ascensão meteórica da fotografia de um nicho de curiosidade para uma média de massa ao longo do século passado, há algo infalível, ainda que indiscutivelmente diferente, sobre a cultura visual na era digital - algo ao mesmo tempo singular e profundamente enraizado na essência da própria imagem fotográfica.

Embora, *On Photography* fora publicado, originalmente, em 1977, a percepção de Sontag, ressoa com pontualidade extraordinária hoje, lançando luz sobre a dinâmica da psicologia da cultura visual.

No ensaio de abertura, "na caverna de Platão," Sontag contextualiza a questão de como e porquê a fotografia veio para nos agarrar tão poderosamente:

*"Humankind lingers unregenerately in Plato's cave, still reveling, its age-old habit, in mere images of the truth. But being educated by photographs is not like being educated by older, more artisanal images. For one thing, there are a great many more images around, claiming our attention. The inventory started in 1839 and since then just about everything has been photographed, or so it seems. This very insatiability of the photographing eye changes the terms of confinement in the cave, our world. In teaching us a new visual code, photographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at and what we have a right to observe. They are a grammar and, even more importantly, an ethics of seeing. Finally, the most grandiose result of the photographic enterprise is to give us the sense that we can hold the whole world in our heads — as an anthology of images."* <sup>18</sup>

No entanto, mais que tudo, Sontag argumenta que a imagem fotográfica é um mecanismo de controlo que exerce sobre o mundo - na nossa experiência dele, e na percepção da nossa experiência dos outros:

---

<sup>18</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.1, p.1

*“Photographs really are experience captured, and the camera is the ideal arm of consciousness in its acquisitive mood.*

*To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge — and, therefore, like power.<sup>19</sup>”*

O que torna esta percepção particularmente interessante é que Sontag atingiu mais de três décadas antes da idade do “*photostream*” dos média sociais - a última tentativa de controlar, enquadrar e empacotar as nossas vidas (idealizadas) para a apresentar aos outros, bem como, até mesmo para nós mesmos. A agressão que Sontag vê nessa manipulação intencional da realidade através da imagem fotográfica idealizada aplica-se ainda mais aos “auto-enquadramentos” agressivos, que praticamos quando nos retratamos pictoricamente nas redes sociais:

*“Images which idealize (like most fashion and animal photography) are no less aggressive than work which makes a virtue of plainness (like class pictures, still lifes of the bleaker sort, and mug shots). There is an aggression implicit in every use of the camera.”<sup>20</sup>*

Trinta e poucos anos depois da observação de Sontag, esta agressão precipita uma espécie de violência, nos média sociais, de auto-afirmação - um enquadramento forçado da nossa identidade perante uma apresentação, por idealização, como uma moeda numa economia de inveja.

Mesmo na década de 1970, Sontag era capaz de ver para onde a cultura visual se foi dirigindo, observando que a fotografia já se tinha tornado “quase tão amplamente praticada por diversão, como o sexo e a dança” e tinha assumido as qualidades de uma forma de arte de massa, ou seja, mais que praticada como um divertimento, do que como uma arte. No entanto, Sontag pressagia que, a fotografia, tornou-se um utilitário no nosso poder cultural:

---

<sup>19</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.2, p.1-2

<sup>20</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.4, p.1

*"It is mainly a social rite, a defense against anxiety, and a tool of power."*<sup>21</sup>

Ela vai ainda mais longe ao afirmar a violência inerente da fotografia:

*"Like a car, a camera is sold as a predatory weapon — one that's as automated as possible, ready to spring. Popular taste expects an easy, an invisible technology. Manufacturers reassure their customers that taking pictures demands no skill or expert knowledge, that the machine is all-knowing, and responds to the slightest pressure of the will. It's as simple as turning the ignition key or pulling the trigger. Like guns and cars, cameras are fantasy-machines whose use is addictive."*<sup>22</sup>

Mas, para além de dividir-nos ao longo de uma hierarquia de poder, as fotografias também nos ligam em comunidades e unidades nucleares. Sontag escreve:

*"Through photographs, each family constructs a portrait-chronicle of itself — a portable kit of images that bears witness to its connectedness."*<sup>23</sup>

Alguém tem que saber, contudo, se, e quanto, o círculo familiar foi substituído pelo círculo social, ao construirmos as nossas comunidades online em redor dos *photostreams* e cronogramas compartilhados. Da mesma forma, Sontag observa o uso elevado de fotografia no turismo, onde, imagens que validam a experiência, levantam a questão de saber se nos envolvemos numa espécie de "turismo de média sociais", tal como nós hoje vicariamente, devoramos a vida das outras pessoas. Sontag escreve abaixo:

*"Photographs (...) help people to take possession of space in which they are insecure. Thus, photography develops in tandem with one of the most characteristic of modern activities: tourism. For the first time in history, large numbers of people regularly travel out of their habitual environments for short periods of time. It seems positively unnatural to travel for pleasure without taking a camera along. Photographs will offer*

---

<sup>21</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.5, p.2

<sup>22</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.10, p.3

<sup>23</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.5, p.4

*indisputable evidence that the trip was made, that the program was carried out, that fun was had.*

[...]

*A way of certifying experience, taking photographs is also a way of refusing it — by limiting experience to a search for the photogenic, by converting experience into an image, a souvenir.”<sup>24</sup>*

É através dessas lembranças que construímos uma fantasia que projetamos sobre as nossas próprias vidas, e que deduzimos sobre as dos outros:

*“Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy.”<sup>25</sup>*

Mas, o mais penetrante em Sontag, e talvez o mais comovente, é a sua visão sobre lazer e fotografia que toca no campo cultural de produtividade, o que nós adoramos em detrimento da nossa capacidade de estar verdadeiramente presente. Para a maioria, especialmente aqueles que encontram tremenda realização e absorção no nosso trabalho, a observação de Sontag sobre a fotografia é como uma ferramenta que acalma a ansiedade da "ineficiência", terrivelmente, verdadeira:

*“The very activity of taking pictures is soothing, and assuages general feelings of disorientation that are likely to be exacerbated by travel. Most tourists feel compelled to put the camera between themselves and whatever is remarkable that they encounter. Unsure of other responses, they take a picture. This gives shape to experience: stop, take a photograph, and move on. The method especially appeals to people handicapped by a ruthless work ethic — Germans, Japanese, and Americans. Using a camera appeases the anxiety which the work-driven feel about not working when they are on vacation and supposed to be having fun. They have something to do that is like a friendly imitation of work: they can take pictures.”<sup>26</sup>*

---

<sup>24</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.6, p.1

<sup>25</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.17, p.1

<sup>26</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.6-7, p.2

Ao mesmo tempo, a fotografia é tanto uma tentativa de antídoto para a nossa mortalidade paradoxal, como a nossa profunda consciência disso:

*“All photographs are memento mori. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt.”*<sup>27</sup>

Parece especialmente verdadeiro, se não subtilmente trágico, como nós enchemos os nossos cronogramas de mídia social com imagens, como para provar que as nossas *timelines* biológicas (a nossa própria vida) estão cheias de momentos notáveis, que também nos lembram de que todos eles são, inevitavelmente, fugazes para o ponto final na linha do tempo: a própria mortalidade. E assim, a imagem fotográfica torna-se uma afirmação da nossa própria existência, cujo poder é, invariavelmente, viciante:

*“Needing to have reality confirmed and experience enhanced by photographs is an aesthetic consumerism to which everyone is now addicted. [...] It would not be wrong to speak of people having a compulsion to photograph: to turn experience itself into a way of seeing. Ultimately, having an experience becomes identical with taking a photograph of it, and participating in a public event comes more and more to be equivalent to looking at it in photographed form. That most logical of nineteenth-century aesthetes, Mallarmé, said that everything in the world exists in order to end in a book. Today everything exists to end in a photograph.”*<sup>28</sup>

*On Photography* permanece um clássico cultural do tipo mais intemporal, onde cada leitura desvenda ideias oportunas como o nosso meio visual continua a evoluir.

Para além de brilhante, vemos através do pensamento de Sontag a sua sabedoria sobre a escrita, o tédio, o sexo, a censura e aforismos; a sua visão radical para a educação, remexendo, a visão sobre o porquê de listas de recurso para nós e as suas ilustradas meditações sobre a arte.

---

<sup>27</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.11, p.1

<sup>28</sup> Sontag, Susan, *On Photography*, 1973, Rosetta Books; pág.18, p.2



## INFLUÊNCIAS VISUAIS

### Hermann Nitsch

Para exemplificar o tipo de contexto confrontacional, em termos visuais, utiliza-se a obra performática de Hermann Nitsch como elemento de influência.

Hermann Nitsch, nascido a 29 de Agosto de 1938 em Viena, é um artista austríaco que trabalha sobretudo, além da pintura, através de modos de multimédia experimentais.

Nitsch, enquanto estudante de pintura no Instituto de Pesquisa e Ensino Gráfico (*Wiener Graphische Lehr-und Versuchsanstalt*), acabou sempre por se sentir mais atraído pela arte religiosa<sup>29</sup>. Neste tipo de pintura, (também conhecido como Arte Sacra) Nitsch criou peças com motivos e inspirações religiosas, maioritariamente, com a intenção de levar a mente a um estado espiritual. Contudo, estas obras assentam em práticas/rituais religiosos, conduzindo o espectador sempre a questões controversas que muitas vezes acabavam por colidir com o cristianismo.

Em 1957, Nitsch recebe o seu diploma aos 19 anos de idade, depois de cinco anos a estudar. Constrói então a ideia do *The Orgiastic Mystery Theater*, um “festival” de seis dias que teve uma influência formativa sobre ele até ao presente. Durante os seus cinco anos de ensino Nitsch teve a oportunidade de adquirir habilidades como, a da gravura na área de litografia. O trabalho *Proof of a Copy of the 100 Guilder Print* (Rembrandt) é um dos exemplos que pode ser encontrado desse mesmo ano<sup>30</sup>.

Como resultado das suas influências e do seu próprio estilo, Nitsch integra-se e passa a associar-se com o grupo dos Performers Vienenses – um grupo

---

<sup>29</sup> Art Directory, Hermann Nitsch 1938; Disponível em <http://www.art-directory.info/fine-art/hermann-nitsch-1938/>

<sup>30</sup> Hermann, Nitsch, Hermann Nitsch Das Orgien Mysterien Theater 2003; Disponível em <http://www.nitsch.org/index-en.html>

livremente afiliado de artistas vienenses que se interligaram criando obras de arte fora do comum e, confrontacionais, que incluem Günter Brus, Otto Muehl, e Rudolf Schwarzkogler.

## **Performance Vienense**

A Performance Vienense foi um movimento violento na arte do século XX que pode ser considerado como parte do esforço assaz de artistas independentes da década de 60 para desenvolver a chamada "arte da acção" (*Fluxus*, arte performática, arte corporal, etc.). Os seus principais participantes contavam com Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, e Rudolf Schwarzkogler. Enquanto "activistas", este grupo, criou peças e outras formas de arte entre 1960 e 1971.

O trabalho destes *performers*, desenvolveu-se simultaneamente e, em grande parte, de forma independente, um novo movimento vanguardista da era em que partilhavam o interesse em rejeitar práticas artísticas comuns, com base no objecto ou noutras formas artísticas. A prática da encenação destas peças alcançou, precisamente "acções" em ambientes controlados, que acabaram por ser um grande conflito antes do público sequer se aperceber das semelhanças com o conceito de *Fluxus* e de arte performativa.

O seu trabalho é sobretudo caracterizado pela sua agressividade intencional através de corpos nus, destruição e violência, fazendo sempre referência ao corpo como a própria tela, ou a própria base das suas obras de arte. Enquanto, a natureza e o conteúdo do trabalho de cada artista vai diferindo, existem estéticas e temáticas semelhantes que interligam todas as performances de Brus, Muehl, Nitsch, e Schwarzkogler, tal como o uso do corpo como superfície, parece ter sido um dos pontos comuns de origem para os performers no lançamento das suas performances artísticas, pouco convencionais, nos anos 50 e início dos anos 60.

Muitas das vezes os artistas acabavam por ser punidos com curtas penas de prisão, sendo acusados, pelos participantes, de violações de leis de decência,

e acusados também pelas suas obras serem alvos da indignação moral. Em junho de 1968, Günter Brus começou a cumprir uma pena de prisão de seis meses pelo crime de “símbolos degradantes do estado”, após uma performance em Viena, na qual ele se masturbava, simultaneamente, cobrindo o seu corpo com as suas próprias fezes, cantando o hino nacional austríaco. Após esta performance o artista fugiu do país para evitar uma segunda prisão<sup>31</sup>.

Otto Muehl cumpriu uma pena de prisão de um mês depois de sua participação num evento público, "Arte e Revolução", em 1968. A performance "*Piss Action*", diante de uma plateia, em Munique, fez com que Muehl tornasse-se num fugitivo da polícia Alemã Ocidental. Hermann Nitsch cumpriu também uma pena de prisão de duas semanas, em 1965, após a sua participação com Rudolph Schwarzkogler no Festival de Psycho-Physical Naturalism<sup>32</sup>. A "Destruction in Art Symposium", realizada em Londres, em 1966, marcou o primeiro encontro entre os membros do "*Fluxus*" e os Performers, o que acabou por ser um marco no reconhecimento internacional do trabalho de Brus, Muehl e Nitsch.

## As Obras

Quase 50 anos depois das suas primeiras performances, a obra de Hermann Nitsch está longe de desaparecer ou acabar, continuando inabalável e tendo como inspiração nada mais do que a sua própria reiteração. Não é então surpreendente que Nitsch não só não faça esforço algum para formular qualquer conteúdo positivo para essas perversões, como também as enfatiza repetidamente e com intensidade, rapidez e frequência.

---

<sup>31</sup> McNay, Anna, Studio International, Viennese Season: Accionism, publicado a 14/03/2014; disponível em <http://www.studiointernational.com/index.php/viennese-season-actionism>

<sup>32</sup> Langston, Richard, The Brooklyn Rail, Transgressing Transgression: Reflections on Filmmaker Kurt Kren and the Vienna Actionists, publicado a 03/06/2003; disponível em <http://brooklynrail.org/2013/06/artseen/transgressing-transgressionreflections-on-filmmaker-kurt-kren-and-the-vienna-actionists>

Outra performance fulcral de Nitsch, ocorreu em 1970 em Munique, na qual se pode observar uma mulher nua amarrada a uma cruz de madeira com as suas pernas abertas suspensas por cordas, a ser forçada (enquanto encenação) a beber sangue, onde depois vísceras de animais são derramadas sobre ela. Quando pensamos que esta performance não se pode tornar mais perturbadora, surgem ainda outras acções de cariz sexual envolvendo o próprio artista e a mulher presente<sup>33</sup>. Os primeiros trabalhos de Nitsch, não só apenas sugeriam, como também enfatizavam, metáforas de *slave/role playing*, ou até mesmo pornografia, tanto que quase acabavam por representar uma espécie de orgia de sangue intenso que, de certa forma, desafiava a lógica temporal. Se não fosse o fim repentino do vídeo documentado, quase transparece como se esta performance pudesse continuar indefinidamente, como se os artistas, e o próprio autor, fossem imunes à fadiga e ao cansaço. Obras como estas, chamam imediatamente a atenção para os trabalhos cuja relação com a estética da obscenidade é predominante.

Uma das obras que não pode deixar de ser referida é *The Orgiastic Mystery Theater*<sup>34</sup>. Esta obra, também conhecida por O. M. Theater, é a tentativa do absoluto (ver figura 9). Drama, pintura e música fundem-se num “festival” de seis dias de glorificação da existência humana, onde o espectador é obrigado a confrontar-se com uma compreensão intensificada da estética e misticidade do mundo que nos rodeia. Um dos objectivos desta obra é estabelecer uma relação sinestética entre a percepção do toque, a percepção do gosto, a percepção do cheiro, a percepção do som acústico, e da percepção do registo visual.

A activação e a aceleração de todos os sentidos pode ser posta em paralelo com a psicanálise. Com a associação dos sentidos, as acções instituídas, que acentuam a percepção de todos os sentidos, até à fase final orgiástica, resultam assim numa “ab-reação” — descarga emocional pela qual o afecto ligado a uma recordação traumática, que se encontra num estado inconsciente, é libertada e

---

<sup>33</sup> Excerto de YouTube.com; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ns2p-FGF6qs&bpctr=1433697822>

<sup>34</sup> Excerto de Vimeo.com; disponível em <https://vimeo.com/6498722>

chega à própria consciência. Neste caso, existe uma avaliação das percepções sádico-agressivas, como a laceração de carne crua, estripação de cadáveres de animais abatidos, e até o acto de espezinhar as entranhas desses mesmos cadáveres. O resultado destas ações são numa redução destas percepções em certas áreas do subconsciente, tendo assim, reacções, como por exemplo, súbitos impulsos sexuais, que acabam por atingir exactamente o êxtase do sadomasoquismo. Embora, o nível de inconsciência, ou de não ter controlo, sobre a mente e, conseqüentemente, sobre o corpo sejam extremos, é graças a este tipo de sensações que existe o clímax dramático da peça. As acções "ab-reactivas" são o ponto fulcral para toda a encenação da performance, ou por outras palavras, é através destas que os artistas sofrem durante todo este "jogo psicológico" contribuindo para superar toda a experimentação excessiva e substitui-la pela experiência do sublime.

O trabalho de Hermann Nitsch é o elo perfeito para fazer a ligação entre a noção de realidade e a importância da própria existência. Este tipo de obras performáticas apelam à consciencialização do confronto com a realidade dos outros. O que para nós possa parecer atroz, para outros pode ser o puro auge do estado de beleza. É aqui que se sustenta, mais uma vez, que o ser humano nunca poderá obter o conhecimento de uma única realidade, ou melhor, o facto da não existência da tão desejada realidade "certa".

As performances de Nitsch são a sua realidade, são aquilo que coexiste dentro dos seus próprios parâmetros de normalidade, e são o que formam parte da sua personalidade. É inegável que, por mais chocantes que as suas performances sejam, estas formam parte de uma existência e de todo um processo criativo envolvente. Todo o sangue e sacrifícios incluídos nas suas obras podem parecer um pouco dramático para muitos, mas para Nitsch não são nada mais do que de uma criação das suas próprias influências.

Deparamo-nos com mais uma prova de como a realidade é um assunto subjectivo. É algo que é construído através de vivências e influências de tudo aquilo que nos rodeia.

## Cindy Sherman

Um nome fundamental da história da fotografia contemporânea, mais precisamente no campo da autorrepresentação, o qual é essencial mencionar, denomina-se Cindy Sherman.

Nascida a 19 de Janeiro de 1954, em Glen Ridge, New Jersey, Cindy é categorizada como uma das maiores influências que quebra “*standards*” no campo da fotografia.

Por volta de 1972, Cindy começa a estudar artes visuais em Buffalo, State College, onde se focava, essencialmente, na pintura. Ela encontra um impasse com esta área, onde diz “*There was nothing more to say (...) I was meticulously copying other art and then I realized I could just use a camera and put my time into an idea instead*”<sup>35</sup>. Ela passa assim a maior parte do seu tempo concentrada na fotografia e em novas técnicas de expressar a sua arte. Ao longo do curso, Cindy conhece Robert Longo (pintor e escultor americano que teve a sua ascensão nos anos 80 com as suas séries “Men In The Cities”) que a incita registar todo o seu processo de criação e preparação das suas séries fotográficas. Cindy, inicia a sua série fotográfica “Untitled Film Stills Series”.

É ainda em Buffalo que Cindy começa a fazer o seu próprio nome crescer através do seu trabalho. Ela é assim considerada um membro integrante de um grupo de artistas, cuja arte, englobava questões como a identidade ou a política, prontos para criar o seu impacto no mundo das composições visuais, e prontos para dar um novo sentido à arte visual moderna. Este grupo, denominado *The Pictures Generation*, constituído por elementos como Laurie Simmons, Louise Lawler e Barbara Kruger. Tinha como objectivo propor um novo sentido ao conceito de apropriação de imagens, de maneira a poderem averiguar e criticar todo o rasto da arte deixado pela geração anterior. Embora, o trabalho de Cindy não tivesse sido integrado na exposição, “Pictures” (New York, 1977, organizado por Douglas

---

<sup>35</sup> Biography - Cindy Sherman; p.3; Disponível em [www.cindysherman.com](http://www.cindysherman.com)

Crimp), esta era considerada parte deste mesmo grupo revolucionário na arte visual moderna.

### **Untitled Film Stills**

Um dos seus trabalhos mais emblemáticos que leva à sua apreciação neste capítulo é a sua série “*Untitled Film Stills*”. (ver figura 10)

Esta série cuja criação foi concebida entre 1977 e 1980, consiste num total de 69 imagens a preto e branco onde a autora também é a própria protagonista dos conceitos e composições visuais. Isto é, Cindy era a directora, produtora, fotógrafa e modelo, incorporando várias personagens diferentes, em cenários extremamente variados. Estas imagens eram sobretudo caracterizadas pela sua essência cinematográfica. Não tanto pela sua estética, mas especialmente, pela sua inegável sensação de voyeurismo presente – onde Cindy se colocava em situações e papéis de pura vulnerabilidade sem habitualmente quebrar aquilo que conhecemos hoje como “a quarta parede”, que, contrariamente, acabava por quebrar e desafiar a sensação escopofílica que o observador experienciava ao observar as suas imagens. Cindy colocava em causa a relação entre o fotógrafo e o fotografado ao utilizar a sua própria imagem como meio da leitura visual.

É esta mesma técnica que Cindy utiliza ao longo da sua carreira. A presença do elemento autorrepresentação, embora, diversamente explorado e multifacetado, acaba por ser o elo de ligação entre todos os assuntos expostos no seu trabalho, desde conceitos do foro pessoal, a questões políticas e sociais.

Relacionamos assim a teoria psicanalítica como elemento de ligação entre todos os casos que Cindy confrontava com as suas composições imagéticas. Como resultado dos seus trabalhos, há sempre a componente de confusão por parte do observador.

Enquanto a artista se enquadrava em situações de aflição e preocupação ou em ambientes mais ambíguos em que encenava a sensação de pura despreocupação com o que a rodeava, que, embora sempre contextualizadas na

sua própria narrativa visual e conceptual, era interpretada, primeiramente, como um objecto de leitura do contexto incorporado na composição, e, face isto, a sua concepção era então depois desmistificada assim que o observador se apercebia a quem pertencia aquele impactante papel. Causando assim uma quebra no entusiasmo escopofílico inicialmente experienciado por quem observava as suas obras.

O trabalho de Cindy Sherman é absolutamente necessário para a contextualização deste projecto, e, mais concretamente, para a construção de um dos parâmetros aqui constatados: a noção e importância do conceito e existência da autorrepresentação.

Cindy edifica a importância da presença do próprio autor como centro fulcral da narrativa visual. Assim, o autor passa a desempenhar múltiplos papéis na concepção de uma composição visual, quer em termos de realização e produção, quer em termos de desempenho e performance, ou por outras palavras, quer seja, em frente ou atrás, da câmara fotográfica.

Graças a esta inovação Cindy impulsiona através de uma técnica que, embora acabasse por eventualmente tanger algumas arestas do feminismo, toda a importância e noção de presença identitária. Em vez, de apenas observarmos obras que definem a identidade autoral de um artista pelas suas características técnicas – como por exemplo, as pinceladas em “*De Sterrennacht*” imediatamente denunciam Van Gogh – Cindy oferece uma nova visão sobre a presença da individualidade autoral.

O que este meio de construção visual tem de peculiar é a forma de como consegue fazer o observador questionar sobre o autor das obras, colocando assim a questão, se quem está presente na obra é de facto o próprio autor ou não.

Por um lado, existe a percepção visual e reconhecimento das características físicas que identificam o autor, mas, por outro lado existe a dúvida insegurança sobre essa mesma presença pelo papel que este mesmo representa. Será que é de facto o autor que se encontra presente, ou não? No caso de Cindy Sherman, e considerando a sua localização temporal, onde ela própria representava e



encenava várias e diversas personagens, acrescentava sempre a dúvida a quem apreciava as suas obras se existia de facto a presença autoral dela própria, mesmo que fosse num sentido subliminar, ou se quem se encontrava no centro da narrativa visual era de facto outra pessoa e outra personalidade, mesmo sendo sempre ela própria.

## **Jerry Uelsmann**

Um nome importantíssimo a mencionar no campo da fotomontagem, em termos surrealistas, é o do fotógrafo americano Jerry Uelsmann.

Nascido a 11 de Junho de 1934 em Detroit, Uelsmann é um dos maiores impulsionadores da fotografia surrealista moderna através do processo de fotomontagem. O seu trabalho é particularmente caracterizado pelas composições bizarras e irracionais, mas, em simultâneo, realistas, desafiando a percepção visual de cada um. Com mais de 100 exposições individuais, este fotógrafo consegue captar, num contexto não convencional, uma mensagem ou narrativa de forma impactante e inesperada, representando assim a sua identidade enquanto artista contemporâneo.

São estes os factores principais do trabalho de Uelsmann que influenciam, visualmente, a concretização das obras aqui propostas. O efeito surpresa, o ambiente bizarro, o quebrar as regras da percepção e da narrativa em paralelo, e, principalmente, a utilização da técnica e processo da fotomontagem em concreto, são a mistura perfeita para fazer a ligação visual entre a questão proposta neste desenvolvimento temático, e as imagens aqui apresentadas. (ver figura 7)

.

## CONTEXTUALIZAÇÃO DA TEMÁTICA PROJECTUAL

Todas estas apreciações feitas em torno de obras literárias e físicas, como o Manifesto Of Surrealism de André Breton, e Untitled Film Stills Series de Cindy Sherman, surgem com o intuito de se convergirem num único argumento que nos leva ao desenvolvimento da questão aqui proposta.

Em primeiro lugar, encontramos a apreciação do livro de Aldous Huxley The Doors Of Perception: and Heaven and Hell (1954). O desafio criado pelo debate entre a visão standardizada pela sociedade e a necessidade incessável de quebrar essa barreira cognitiva, trazem a este argumento a **noção de percepção**. É com este livro, onde podemos encontrar os diversos tipos da percepção da realidade experienciados e descritos pelo autor, que podemos começar a ponderar que provavelmente, se conseguirmos controlar a nossa própria percepção daquilo que nos rodeia e daquilo que vivenciamos, existem outras realidades comuns (ou não) à nossa.

Em seguida encontramos a discussão sobre o ponto fulcral que faz a ligação para toda a base da argumentação aqui sugerida. Na dicotomia entre o artigo de Laura Mulvey Visual Pleasure and Narrative Cinema e The Ties That Bind Hans Bellmer's Tenir au Frais to Heinrich Von Kleist de Hazel Donkin, cruzando o Manifest Of Surrealism de André Breton, deparamo-nos com o elemento essencial que sustenta o debate apresentado: **a noção da relevância da figura humana como centro da composição imagética**. Todas as imagens foram criadas, neste caso, com a própria autora como elemento centralizado da narrativa visual, existindo sempre a inevitável obrigação de agregar um argumento que apoie e defenda a importância deste mesmo componente em todas as suas variáveis. Em simultâneo, consegue-se conjugar esses mesmos aspectos com afirmações surrealistas em como a conotação simbólica parte de tudo aquilo que nasce de forma ilógica, ao contrário do que naturalmente sugere a natureza humana, em que, através deste movimento artístico, se definiam como uma vaga de “love revolutionaries”.

Falando na relação do homem com o seu próprio subconsciente, não podemos deixar de falar em Sigmund Freud e na sua teoria da relação com os sonhos e as suas representações da subconsciência. Graças a *The Interpretation Of Dreams* (1900) conseguimos então compreender a **noção da importância do subconsciente**. Isto é, o que nos liga com o lado mais obscuro e reprimido de nós próprios, criando assim uma nova dimensão que nos abre portas para novos sentidos, novas visões, e novas interpretações.

Ainda no seguimento de novas interpretações, a maior prova de como os campos da interpretação visual não estão limitados a apenas um único estado da interpretação da realidade é o movimento surrealista na sua magnitude. É-nos possibilitado concordar com a relevância da **noção de realidade**, ou melhor, da noção de que realidade está no olhar de cada um, não se podendo assim definir a existência de uma única realidade cognitiva.

Uma das maneiras de provar que não existe apenas um único “método” de olhar sobre todas as nossas vivências e experiências é pegar em exemplos concretos. Aqui expomos o olhar de Hermann Nitsch, em que o seu trabalho baseado em performances de fundamento niilista, desperta a curiosidade de qualquer um, quer seja de forma apelativa ou repulsiva, através do factor “choque”, de performances como *Orgien Mysterien Theater - Aktion* (2008). Este tipo de obras dá-nos a **noção de existência e individualidade**, fazendo-nos questionar sobre qual o nosso propósito existencial, e sobre o que de facto nos traz valor, construindo assim a nossa própria personalidade.

Falta-nos salientar a utilização da fotografia para a realização deste projecto. Não faria qualquer sentido criar um projecto fotográfico sem mencionar o ensaio *On Photography* de Susan Sontag (1977). Assim compreendemos perfeitamente a **noção da importância da fotografia** e aquilo que a sua concepção representa para qualquer artista que trabalhe com a expressão fotográfica da imagem.

Uma imagem carrega uma força de impacto visual que acaba por ser mais complexa e profunda que aquilo que vai directamente de encontro ao olhar, e cabe aos fotógrafos concretizar obras que desafiem a perplexidade do confronto da mentalidade banal.

Ainda sobre fotografia, e neste caso mais concretamente a autorrepresentação, um nome que cuja obra é obrigatória desconstruir é o de Cindy Sherman. Graças ao seu trabalho, mais precisamente a série *Untitled Film Stills* (1977-80) obtemos a **noção da importância do autorrepresentação**. Esta fotógrafa acaba por, simultaneamente, se completar com o artigo de Laura Mulvey, pois ambas evidenciam a importância do papel da figura feminina como meio de focalização da narrativa visual, quer em cinema, quer em fotografia. O trabalho de Cindy traz-nos assim uma nova visão sobre o peso e o valor do próprio autor representar em simultâneo o papel do meio condutor centralizado, causando de certa forma confusão ao olhar do observador.

Isto tudo para propor o seguinte: Graças à noção de percepção de Huxley, seguindo a noção da importância da figura humana como centro da composição imagética de Mulvey, com a noção da importância do subconsciente de Freud, a noção de realidade através do movimento surrealista, juntamente com a noção de existencialismo pelas performances de Nitsch, que nos levam à noção da importância de fotografia edificada por Sontag e a noção do poder da autorrepresentação desenvolvida por Sherman, conformamos os fundamentos do conteúdo e da construção fotográfica deste projeto.

O mundo está inevitavelmente rodeado de imagens. E, saber como lidar com a diferente percepção que outros têm do mesmo assunto, é um encargo individual inerente. Aqui, propõe-se uma série de imagens fotográficas onde a deformação da figura humana, mais concretamente autorretratada é o centro fulcral da transmissão de mensagens conceptualmente concretizadas, constituintes de realidades identitárias da própria autora.

O projecto fotográfico presente transmite a ideia de que, se estas mesmas representações da figura humana, centralizada na narrativa visual, se encontram deformadas de forma anatómica e fisicamente ilógicas, irracionais e impossíveis, permanecem ou não assuntos valorizados como realidade? Embora sejam composições imagéticas de representações fisicamente irreais, mantêm o factor de “realidade” ou perdem a sua credibilidade perante outros tipos de percepção de realidade cognitiva?

## DEFORMIS IN TENEBRIS: CONCEPTUALIZAÇÃO

Perante o formato físico das obras, descreve-se, individualmente, a constituição conceptual de todas as imagens fotográficas.

Esta série, intitulada “*Deformis in Tenebris*” (Feio no Escuro), consiste em 15 composições imagéticas baseadas na autorrepresentação e na sua fotomanipulação de forma a criar figuras com referências ao ser Humano comum, neste caso a própria autora, com características que obrigam o espectador a olhar uma segunda vez, criando assim dúvida naquilo que se encontra ao primeiro contacto visual com as obras.

Este título surge por duas razões. Primeiro, surge como uma “pré-descrição” daquilo que visualmente se pode encontrar. Todas as composições englobam o ambiente obscuro, texturado, e distorcido resultante da realidade autoral. Em segundo lugar, este título existe como uma forma subliminar de apresentar como, e de onde, surgiu este conceito. Todas as imagens são representações de ideias e visões em pleno estado de insónia, onde a exaustão física, embora dolorosa, não fosse o suficiente para “desligar” e repousar o cérebro, deixando que este ficasse num estado contínuo de processamento de informação. Ao longo do tempo, quanto mais este estado inexistente de descanso se prolongou, mais regularmente surgiam estas visões, tonando-se assim familiares, e, por sua vez, mais apelativas. O facto de o título se encontrar em Latim serve também como simbolismo, no sentido em que a mensagem por trás das imagens está para as suas representações, da mesma forma como a génese do Latim está para o Português. O Latim é a base que, após o seu desenvolvimento neolatino, gerou a língua portuguesa, sendo assim a sua raiz. Ora, a mensagem transposta nas imagens é, por analogia, a raiz para o seu próprio desenvolvimento fotográfico.

Tal como Laura Mulvey defende no argumento anteriormente exposto, tem de, inevitavelmente, existir um componente de ligação presente numa narrativa visual. Neste caso, prolonga-se o raciocínio da necessidade da existência de uma figura humana para que exista uma ligação explícita e imediata entre o observador e o elemento presente na composição imagética. Em simultâneo, é necessário

existir uma quebra de convenção que existe com a matéria apresentada, sendo então indispensável utilizar o meio da autorrepresentação.

Neste caso, a autorrepresentação acaba por ter um papel fulcral enquanto factor confrontacional com o espectador, no sentido em que o sujeito central não representa apenas o papel que guia toda a narrativa na íntegra, mas também o papel de factor choque e surpresa para o espectador, ampliando assim uma sucessão de sensações ao observar cada uma das imagens. Contudo é igualmente importante mencionar que o autorretrato transmite ainda a importância de solidificar e construir a realidade do próprio autor, retratando, não apenas questões intrínsecas do foro pessoal e psicológico, mas também questões contraídas de ideais de estética.

Esta série representa diferentes estados de espírito, assim como representações de sensações físicas, reais e genuínas, expressadas através de composições, “fotomontadas”, que funcionam como metáforas. Esta série foi criada de forma a que cada imagem tenha a sua própria leitura, ou seja, não existe uma ordem própria de imagens embora todas funcionem e interligam-se enquanto um conjunto.

O aspecto mais óbvio é a extrema necessidade da escuridão envolvente, comum a todas as fotografias. Tal como foi dito anteriormente, todas estas ideias e visões foram concebidas em pleno estado de insónia e, assim, em plena escuridão noturna. A ausência de luz e o estado psicológico de exaustão levaram à projecção de sonhos onde predominavam mensagens subliminares do subconsciente, como a ansiedade. Com isto é necessário que exista uma predominância da escuridão em todas as composições, sendo este o primeiro elemento comum que faz a ligação entre toda a narrativa visual, quer seja individualmente, quer seja enquanto um conjunto.

Outra característica em comum é a utilização da pele, de forma intencional, extremamente texturada e escurecida. Este aspecto é evidenciado para exaltar a representação do estado absoluto de cansaço, mesmo durante o esforço para adormecer, o corpo encontra-se num extremo estado de dormência, onde pequenos actos como, por exemplo, esfregar a cara se tornaram em acções sem

qualquer tipo de efeito ou sentido, existindo o movimento físico, mas não sentindo qualquer tipo de reacção natural. Por isso, a necessidade de exagerar e destacar a textura, existe como um símbolo do vazio e da vontade de sentir a existência de algo que, embora seja inerente, começa a tornar-se cada vez mais distante e, de certa forma, quase como uma ilusão.

O último factor a mencionar, antes de avançar para a desmontagem conceptual de cada composição, é que nesta série existem dois tipos de representações: as representações de estados psicológicos, e as representações de estados físicos. As representações de estados psicológicos incorporam manipulações com arrastamentos, tornando-se assim indefinidas, como símbolo de matéria impalpável, tal como a mente. As representações de estados físicos são definidas através de traços e características mais nítidas e, por sua vez, realistas, representando as formas de como se sente a fisicalidade do próprio corpo sob os estados anteriormente mencionados. Todas as imagens têm o formato quadrado (52x52cm) para que não exista obrigatoriamente uma leitura esquerda-direita ou vice versa, mas sim uma leitura directa e centralizada.

*Deformis in Tenebris* trata-se de uma série de imagens fotográficas cujas deformações (tal como explicado anteriormente, através de técnicas digitais) são representações de simbolismos criados como resposta à questão colocada neste projecto: **pode uma figura surrealista ser considerada realidade equivalente de outra figura estereótipo?**

Estas figuras, embora idealizadas enquanto visões ou sonhos lúcidos, estas existem agora enquanto evidências de uma realidade específica. A sua concretização transforma agora, o que antes era uma percepção imaginária, em objectos concretos, criando assim representações físicas e palpáveis de interpretações e construções visuais, todas elas, tal como foi explicado anteriormente, compostas por representações simbólicas explícitas e evidenciadas.

## #1 Deformis in Tenebris





## *#1 Deformis in Tenebris*

Nesta primeira imagem foi criada a representação da sensação de náusea e falta da percepção física de onde na verdade nos encontramos. É assim, integralmente, uma metáfora de quando as tonturas incessáveis se apoderam do nosso corpo, fazendo-nos perder todo o tipo de sentidos, e fazendo-nos questionar pela nossa própria existência e necessidade de sentirmos o nosso próprio peso.

O facto de a imagem se encontrar verticalmente invertida é, por outro lado, uma forma de representar a sensação de náusea, onde existe constantemente a impressão de “andarmos à roda”. Por outro lado, faz-nos perder a nossa própria noção existencial, duvidando de onde realmente nos deitámos e para que lado estamos virados, questionando cada movimento que fazemos; se de facto já nos virámos e contorcemos, ou se foi tudo parte da nossa imaginação.

## #2 Deformis in Tenebris



## *#2 Deformis in Tenebris*

Nesta segunda imagem observa-se que a posição do corpo representa a submissão à dor e à angústia, criando assim a posição de derrota e rendição, onde a frase imaginária “eu desisto” se transforma em "aura" para a autora. O vazio que se encontra sobre este mesmo corpo simboliza toda a dor, ansiedade, raiva, depressão que se apodera dele mesmo, e, por isso, o encobre e rodeia, ocupando assim a maioria do espaço em redor.

O tipo de edição, escurecido e com os níveis de luz carregados, expõem um resultado metafórico, onde pequenos detalhes são assim mais destacados, questionando até que ponto é que o corpo se encontra de facto daquela mesma forma.

### #3 Deformis in Tenebris



### *#3 Deformis in Tenebris*

Esta imagem simboliza a necessidade de conseguir sentir a própria existência, tal como a necessidade de identidade e individualidade. O corpo desvanecido encarna o desejo e a vontade de reconhecer o próprio, quase como uma sensação ilusória. O corpo definido não se reconhece, criando assim a vontade incessável de se encontrar, e de se sentir. Embora o gesto de ambas as representações do corpo sejam as mesmas, o corpo que se encontra focado transmite a impressão de dormência, o desejo de sentir o próprio toque, para confirmar que existe, e, assim, a representação do corpo desvanecido é o símbolo desse mesmo desejo tão ambicionado.

Esta composição retrata a necessidade da busca identitária. A revelação da existência que, na verdade, predomina, mas que não conseguimos ver ou sentir.

#### #4 Deformis in Tenebris



#### *#4 Deformis in Tenebris*

Nesta imagem o detalhe de maior foco são, evidentemente, os dedos fundidos com o tronco, como se penetrassem na pele e formassem um só. Isto representa a sensação de exaustão da predominância da dor, que acaba por funcionar como uma expressão física real que é exagerada. Representam-se assim, momentos em que a dor é tão profunda, que apenas existe vontade de agarrá-la com as próprias mãos, e arrancá-la. Aqui realça-se o acto de nos agarrarmos de modo a acalmar toda a ansiedade existente – agarramo-nos com tal força, que os nossos próprios membros se entranham em nós próprios.

## #5 Deformis in Tenebris





## #5 *Deformis in Tenebris*

Nesta imagem cria-se um ângulo novo. Aqui a composição é nada mais que a representação da fadiga “mental” ou, como podemos chamar por meios informais, quando “perdemos a cabeça”. A sua representação, ou melhor, falta dela, é exactamente o que revela o seu sentido literal.

As multiplicações das costelas representam a quantidade de “*breathe in, breathe out*” que uma pessoa faz com o intuito de se acalmar, sendo aqui exagerado de forma a representar o desespero de respirar de forma tão profunda e tão fortemente, que quase sentimos a nossa caixa torácica a aumentar e a expandir-se.

## #6 Deformis in Tenebris

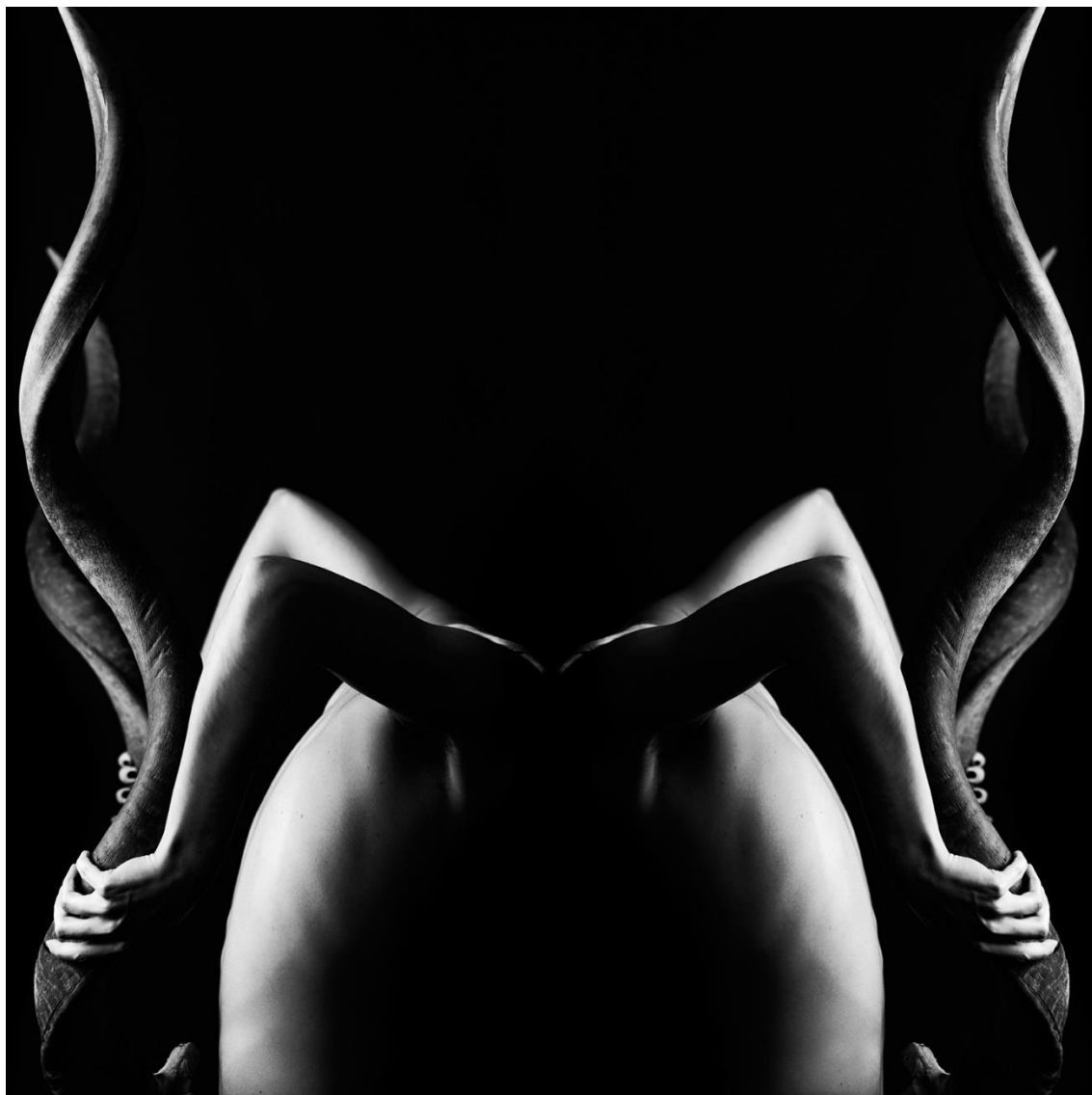


## *#6 Deformis in Tenebris*

Nesta sexta composição é evidente o arrastamento do tronco e dos braços, mais concretamente os dedos, criando a sensação de movimento no sentido vertical. Denota-se também a extensão das costelas criando uma figura anatómica anormal.

O arrastamento da imagem é, tal como dito anteriormente, símbolo da força e vontade mental. Aqui a sensação de movimento representa a acção de levantar e abanar os membros de forma a “sacudir” toda a pressão psicológica. O facto de não existir cabeça representa exactamente o esgotamento mental, e todo o seu movimento no sentido vertical representa a vontade de “despegar” de toda a pressão inerente, e, em simultâneo, representa-se a (quase) impossibilidade desse mesmo objectivo.

## #7 Deformis in Tenebris

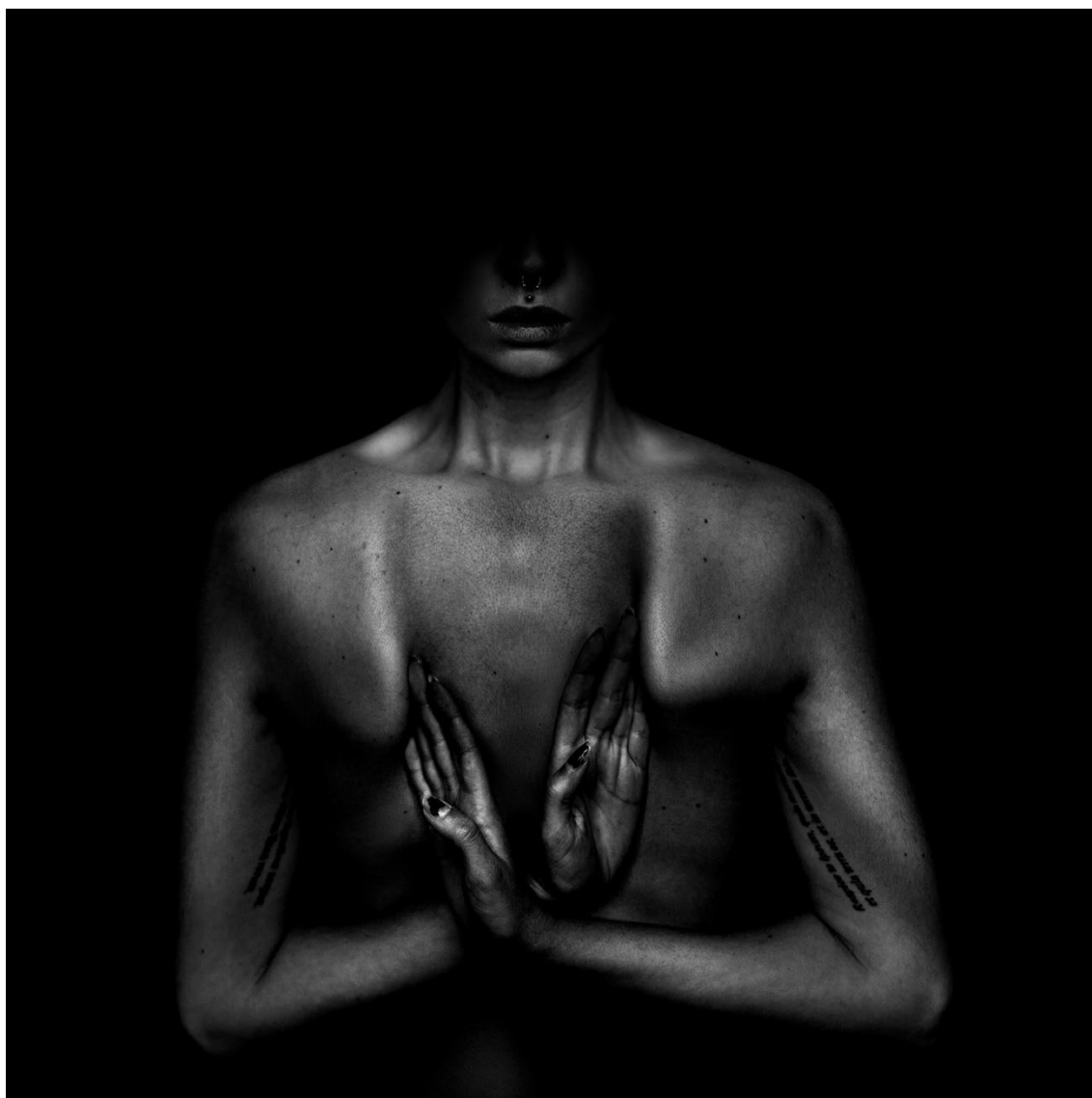


## *#7 Deformis in Tenebris*

Nesta sétima imagem as ossadas incluídas na composição representam o fardo da dor, ou, o “carregar do peso” de todo o sofrimento psicológico acumulado. No entanto, acredita-se que este objecto, especificamente chifres de antílope, representa sabedoria, simbolizando assim que a dor existe para nos trazer realização, e que o ultrapassar de um obstáculo é o elemento chave para nos fazer avançar.

O facto de o corpo se encontrar espelhado representa a insegurança nas próprias acções, no sentido em que, por vezes o desespero é de tal maneira esmagador, que sentimos a necessidade de nos duplicarmos para que exista força suficiente para o carregar e superar.

## #8 Deformis in Tenebris



## *#8 Deformis in Tenebris*

Nesta octogésima reprodução simboliza-se toda a crise existencial ocorrente, assim como a questão a nível identitário. O objectivo da irrealidade da composição, é exactamente a questão daquilo que consideramos realidade ou ilusão, ao ponto de ponderarmos se aquilo em que vivemos é de facto realidade. Em simultâneo desafia as questões em torno da identidade, simbolizando assim a ausência do reconhecimento que o autor sente em relação a ele próprio, ou seja, é assim a representação da incessável busca dele próprio.

## #9 Deformis in Tenebris





### *#9 Deformis in Tenebris*

Esta representação demonstra exactamente aquilo que pode ser intuitivamente interpretado: a loucura, o “perder a cabeça”, o desespero. A mensagem por trás desta imagem surge exactamente pelo chegar ao limite, a exaustão psicológica, e a vontade de libertar a mente de tudo o que nos prende e de tudo aquilo que tem uma conotação negativa. Assim, o vazio em redor de toda a imagem, representa exactamente isso: a dor, a ansiedade, o ódio, assim como tudo o que simboliza negatividade.

## #10 Deformis in Tenebris



## *#10 Deformis in Tenebris*

Nesta imagem podemos, claramente, observar um rosto de perfil com uma expressão de irritação, e um segundo rosto, saído da zona da nuca, caído e inanimado com uma expressão de cansaço e apatia. Esta fotomontagem representa a dualidade entre a vontade de prosseguir, e a vontade de desistir. O olhar do primeiro rosto (da esquerda para a direita) mostra o que resta de vivacidade e ira na figura, tal como a vontade de continuar a combater e sobreviver, debatendo-se assim com a oposição do segundo rosto que transparece desfalecimento e derrota. Esta comparação simboliza o confronto entre prevalecer e desistir. Nadar contra a corrente, ou deixarmo-nos ir com ela.

**#11 Deformis in Tenebris**



## #11 *Deformis in Tenebris*

Seguindo para a décima primeira imagem onde vemos a resrepresentação da vontade de quebrar a rotina, de despegar de tudo, e de existir sem compromissos. A representação foi criada enquanto um retrato físico para mostrar exactamente a vontade que, ocasionalmente, temos de gritar e “deitar tudo para fora”, mas existindo sempre o recalçamento para não o fazer. Assim, este grito representa-se enquanto forma física, como se fosse uma força objectificada, dando-lhe volume, textura e presença.

## #12 Deformis in Tenebris



## *#12 Deformis in Tenebris*

Esta composição retrata a vontade de adquirir informação e conhecimento que não se encontra facilmente ao nosso alcance, assim como a vontade de obter sabedoria sem termos a certeza de que a nossa percepção não nos está a dissuadir. Isto é, simboliza-se assim a vontade de trespassar aquilo que conhecemos como a nossa própria realidade cognitiva, questionando a credibilidade de tudo aquilo com que somos confrontados no dia-a-dia, e querendo assim ir mais além daquilo que simplesmente nos é transmitido e imposto enquanto norma.

### #13 Deformis in Tenebris





### #13 *Deformis in Tenebris*

Representa-se aqui a conhecida frase “o que os olhos não vêem, o coração não sente”. A expressão relaxada simboliza o conforto de, por vezes, simplesmente podermos-nos desligar daquilo que nos rodeia e daquilo que nos perturba. Ou seja, com toda a exaustão psicológica constante, existe sempre a inevitável vontade de querer “desligar” do mundo, e de todas as preocupações e transtornos. Daí a edição nos olhos, fazendo-os desaparecer, mas mantendo a textura e volume, retratando a vontade de, temporariamente, não querer ver para não sentir absolutamente nada.

## #14 Deformis in Tenebris



#### *#14 Deformis in Tenebris*

O objectivo desta imagem é mostrar a vontade de dizer algo quando por vezes nos sentimos impossibilitados. A boca apagada simboliza a necessidade de querer expor o que nos vai na cabeça, mas sem qualquer tipo de sucesso, e, por isso, cria-se a ilusão da sua inexistência, sendo isto uma metáfora sobre o porquê da utilidade da boca, se esta mesmo não vai ser usada.

Neste retrato destaca-se também o olhar directo do sujeito. O confronto deste olhar com o espectador tem o propósito de criar incómodo e desconforto a quem observa a fotografia. O mesmo tipo de desconforto que o sujeito sente ao reprimir aquilo que acha que deve demonstrar, sem obter esse tipo de oportunidade.

## #15 Deformis in Tenebris



### *#15 Deformis in Tenebris*

Por último, nesta fotomontagem, existe novamente uma metáfora relacionada com a liberdade de expressão, onde, neste caso, se retratam os pensamentos (ou melhor, a sua falta de expressão) a apoderarem-se do próprio corpo. Simboliza assim a sensação de quando um pensamento nos consome, tanto que acabamos por nos sentir diferentes fisicamente. A mão caracteriza os pensamentos que nos absorvem, tal como as sensações negativas, que lentamente se apoderam do corpo.

O rosto encontra-se escurecido como se o toque da mão que sai da boca apodrecesse tudo aquilo com que entra em contacto, ou seja, como se o próprio pensamento deteriorasse o corpo a que pertence, tal como os efeitos da ansiedade, depressão e ódio próprio têm o poder de consumir e destruir a própria pessoa.

## CONCLUSÃO

Pretendo com a matéria anteriormente analisada colocar ambas as interpretações da figura humana, como foco da composição visual, lado a lado, e propor o seguinte: de acordo com os artigos explorados, a figura, sobretudo feminina, é, frequentemente, vista no contexto sexual ou amoroso, insinuando que objectivar uma pessoa apenas para o prazer do observador soa perfeitamente normal, sendo rapidamente justificado como sendo fetichismo. Enquanto que, no surrealismo, a figura humana é vista e interpretada como algo simbólico, e é-lhe dado um maior sentido além da componente física.

Se, na narrativa visual, existe um papel geralmente interpretado por uma figura humana que faz a ligação argumentativa, porque não, no lugar dessa personagem, colocar uma figura surrealista irreal, se no seu contexto semiótico a conotação simbólica é maior?

Porque não olhar para uma forma que, por mais bizarra que seja, represente todos os símbolos ligados com ela, em vez de uma figura simplesmente fisicamente atraente? Ou, porque não utilizar uma figura que representa o verdadeiro sentimento que existe por outro ser, em vez de materializar outro pela sua aparência física?

Na minha opinião, enquanto observador, artista surrealista, e entusiasta da arte visual, considero perfeitamente plausível a existência de um elemento surrealista no lugar da figura humana. Considerando todos os elementos que incorporam uma figura surrealista, e toda a simbologia envolvida, parece-me mais racional colocar, enquanto componente principal da narrativa visual, algo que representa todos os sentimentos reais traduzidos através da arte, do que simplesmente colocar uma figura humana apenas porque é “normal”.

Na verdade, ainda posso acrescentar que me parece “relacionável”, e, de certa forma, humano observar uma composição repleta de símbolos que significam algo para o autor, com toda a sua integralidade e intensidade, do que simplesmente considerar, no mesmo papel, uma pessoa só pelo seu aspecto. É possível colocar nesse mesmo lugar uma construção de elementos simbólicos com todas as suas

características, em vez de colocar um ser humano considerando apenas a sua característica física.

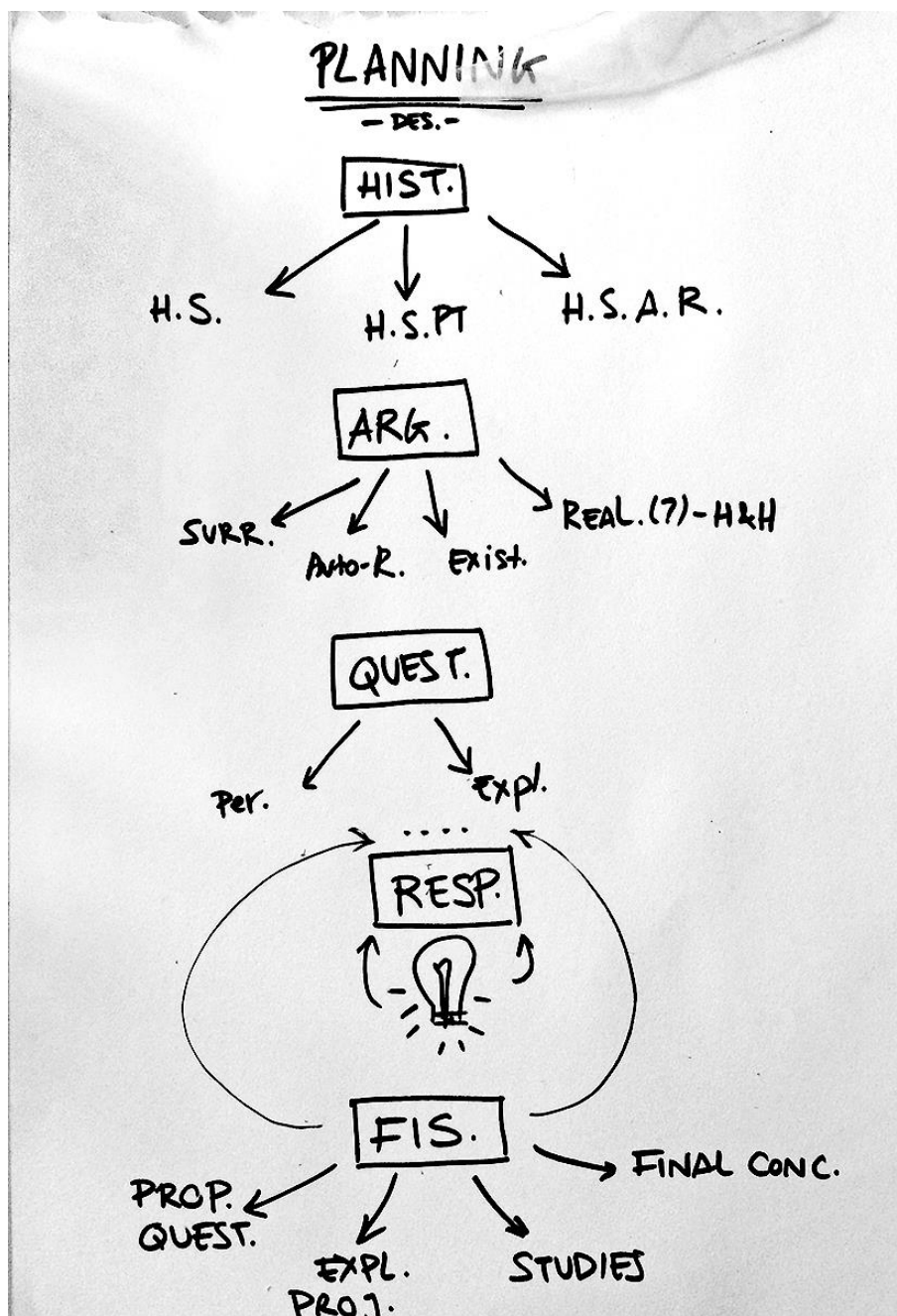
Objectivar um ser humano, apenas pelo puro prazer visual, parece-me um acto inadequado. Mais inadequado será se este for inserido no contexto sexual. Por esta simples razão considero plausível que exista uma personagem surrealista, com todos os seus simbolismos e ligações emocionais que estabelece com o autor, enquanto foco principal da narrativa visual, e no papel geralmente desempenhado pela figura humana comum.

A série de imagens fotográficas criada neste projecto evidencia isso mesmo: a utilização de uma figura modificada no papel onde, habitualmente, seria uma figura humana comum.

Embora este conjunto permaneça em aberto para uma futura continuação, talvez inclusive através de outros suportes como o vídeo, as quinze composições expostas e, conceptualmente falando, construídas, demonstram o argumento defendido.

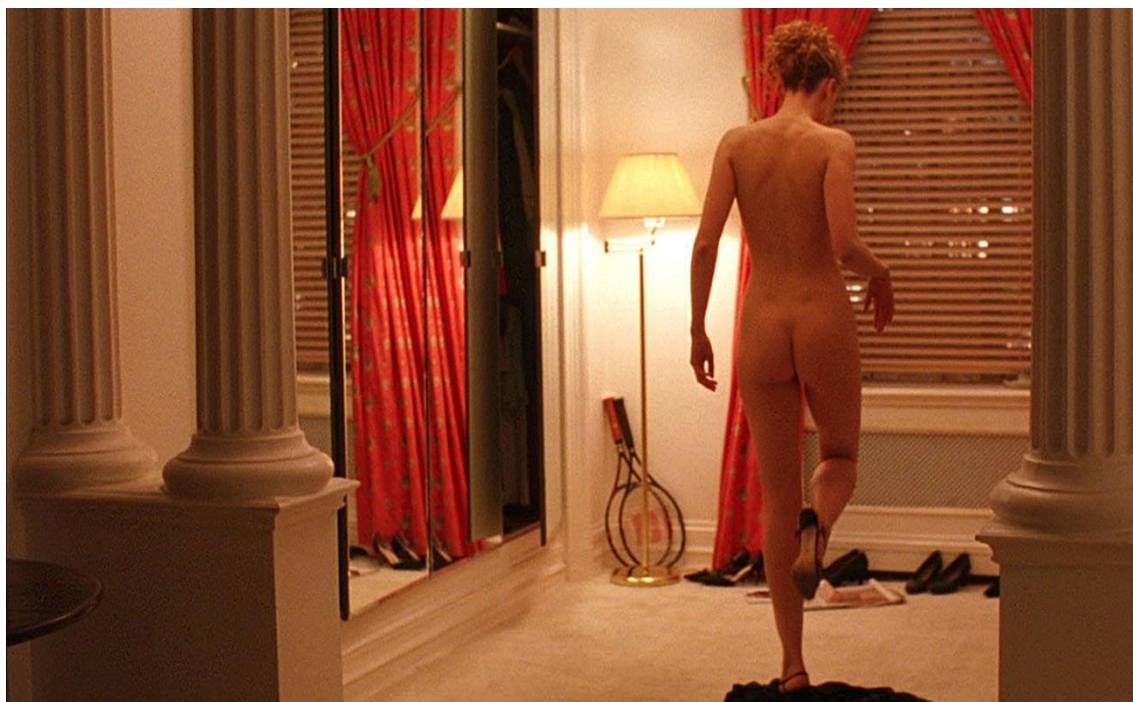
As imagens são, de facto, autorrepresentações de criaturas com características irracionais que não perdem a sua importância ao estarem no papel onde, normalmente, estaria um ser Humano. E, da mesma forma, defendem que são representações de visões e ideais que agora se encontram no estado físico e, portanto, se tornam realidade.

## FIGURAS

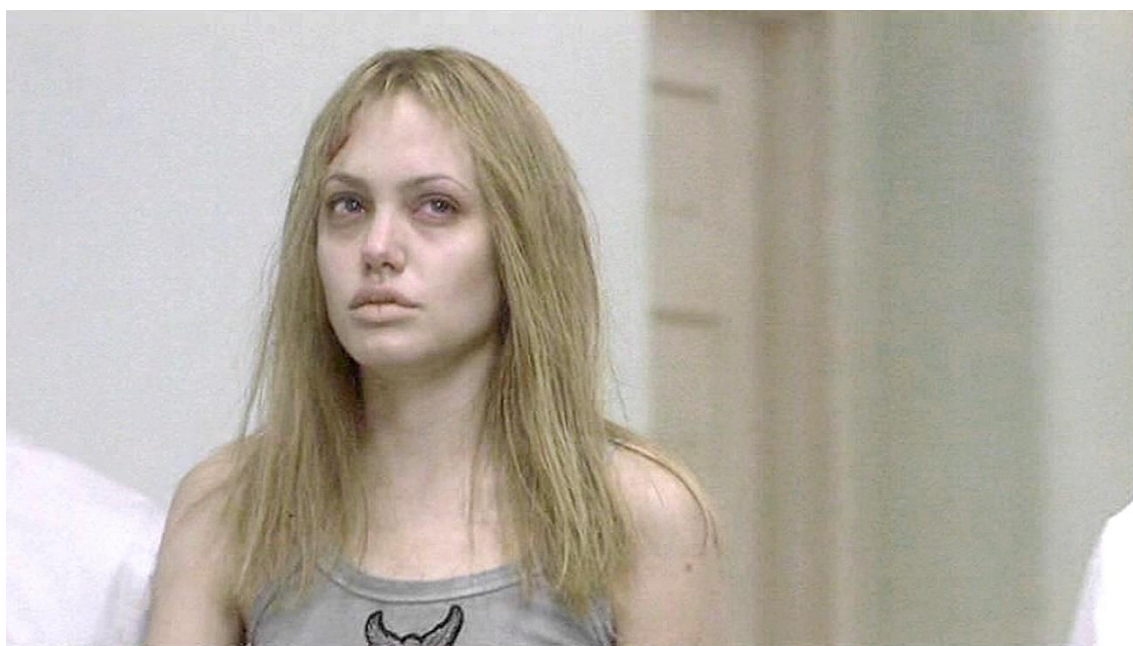


**Figura 1** – Esquema metodológico criado com o objectivo de facilitar o planeamento (2016).





**Figura 2** – Nicole Kidman em "*Eyes Wide Shut*" de Stanley Kubrick (1999)



**Figura 3** – Angelina Jolie em "*Girl, Interrupted*" filme de James Mangold (1999) livro de Susanna Kaysen

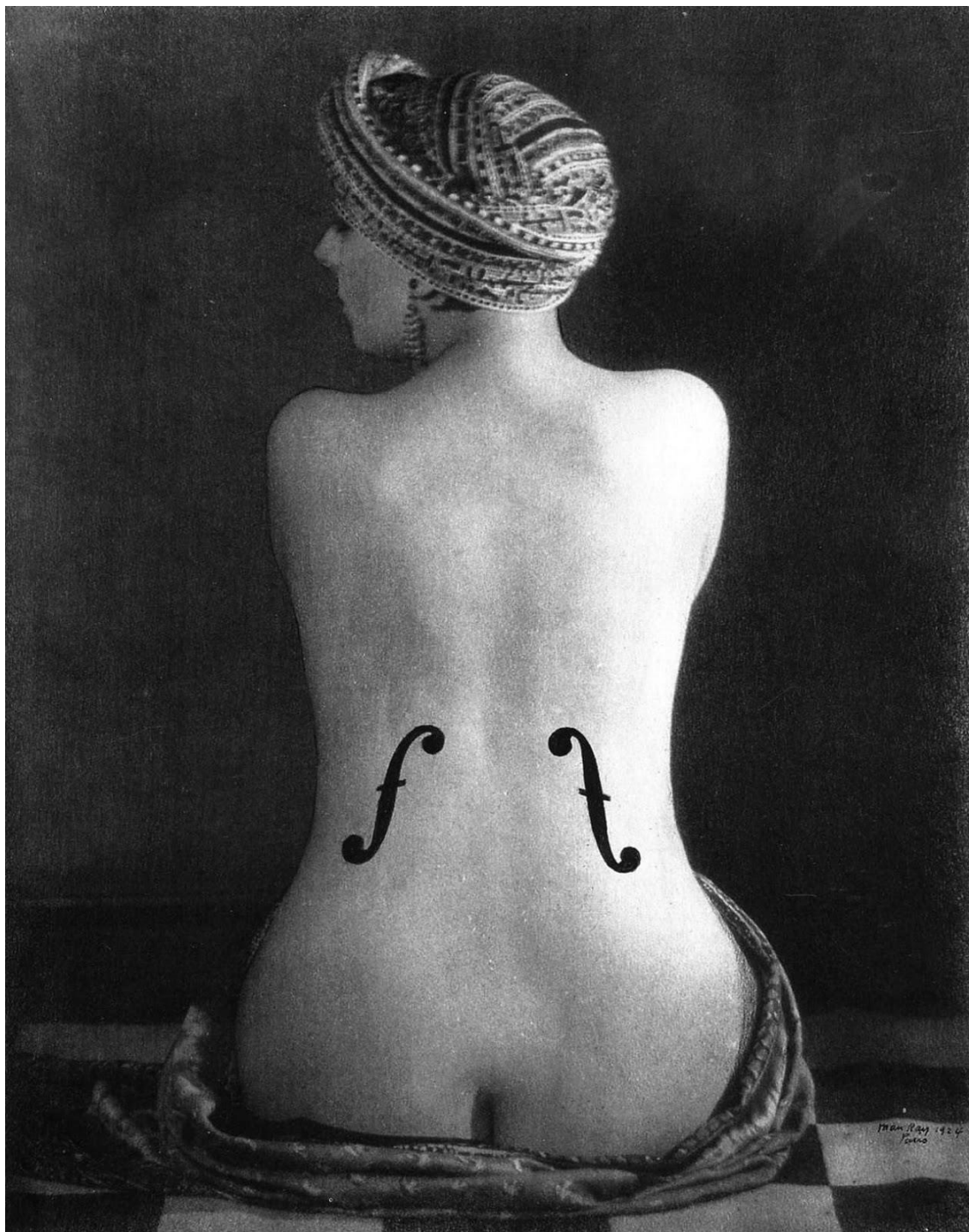


**Figura 4** – Recriação da obra "In Voluptas Mors", originalmente de Salvador Dalí, por Jordan Doner (2013)

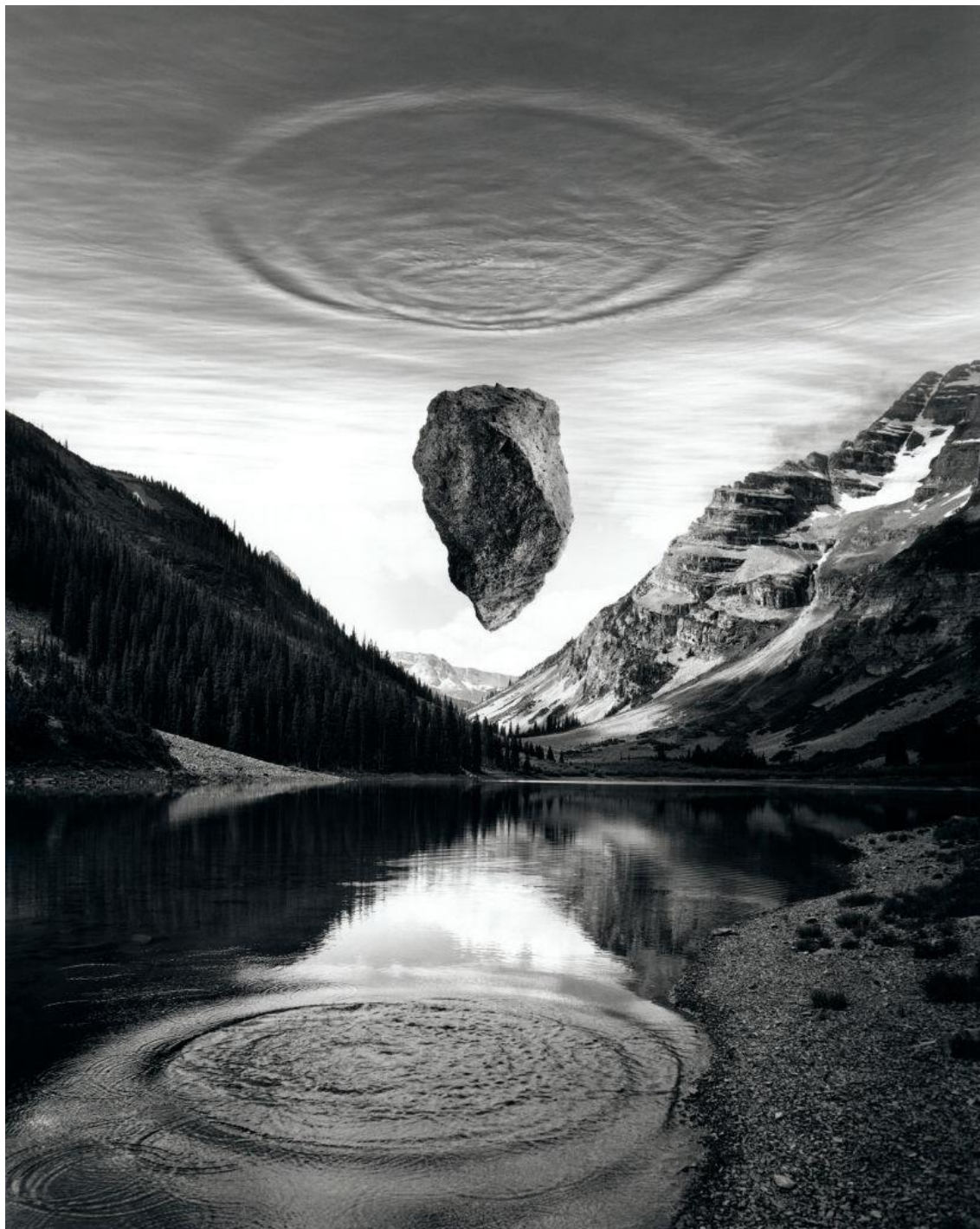


**Figura 5** – “*Extinct*” por Seth Siro Anton (2015) - Cover Art para a banda Moonspell

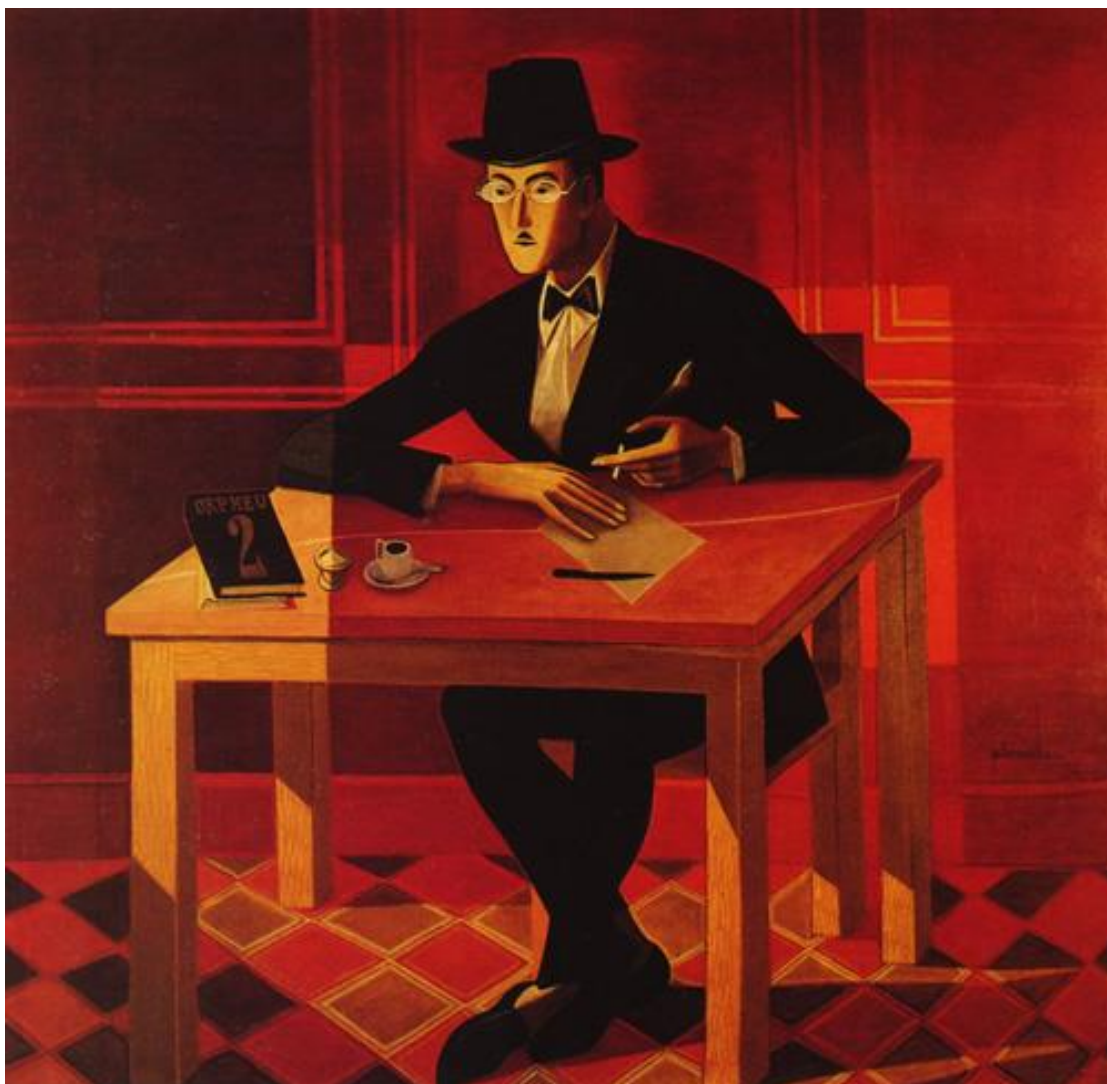




**Figura 6** – *Violin D'Ingres* por Man Ray (1924)



**Figura 7** – “*Untitled*” por Jerry Uelsmann, 1991.



**Figura 8** – Retrato de Fernando Pessoa por Almada Negreiros, 1954, óleo sobre tela.





**Figura 9** – Fotografia da performance *The First Orgien Mysterien Theater* de Hermann Nitsch, 2005.



**Figura 10** – “*Untitled Film Still #58*” de Cindy Sherman, 1980.

## BIBLIOGRAFIA

- Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, 1924; Paris.  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf)
- Donkin, Hazel, *The Ties That Bind Hans Bellmer's Tenir Au Frais to Heinrich Von Kleist, History Of Photography*, Volume 36, Nº4, 2012; Taylor & Francis.
- Freud, Sigmund, *The Interpretation Of Dreams*, 1900.
- Huxley, Aldous, *The Doors Of Perception, And Heaven and Hell*, 1954; Vintage Classics.
- Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975; Screen 16.3 Autumn.
- Sontag, Susan, *On Photography*, 1973; Rosetta Books.



## WEBGRAFIA

- Art Directory, Hermann Nitsch – [www.art-directory.info/fine-art/hermann-nitsch-1938/](http://www.art-directory.info/fine-art/hermann-nitsch-1938/)
- Cindy Sherman – Biography – [www.cindysherman.com](http://www.cindysherman.com)
- Excerto de Vimeo.com – [www.vimeo.com/6498722](http://www.vimeo.com/6498722)
- Excerto de YouTube.com; – [www.youtube.com/watch?v=ns2p-FGF6qs&bpctr=1433697822](http://www.youtube.com/watch?v=ns2p-FGF6qs&bpctr=1433697822)
- Hermann Nitsch Das Orgien Mysterien Theater 2003 – [www.nitsch.org/index-en.html](http://www.nitsch.org/index-en.html)
- Studio International, Viennese Season: Accionism, Anna McNay – [www.studiointernational.com/index.php/viennese-season-actionism](http://www.studiointernational.com/index.php/viennese-season-actionism)
- The Brooklyn Rail, Transgressing Transgression: Reflections on Filmmaker Kurt Kren and the Vienna Actionists, Richard Langston – [www.brooklynrail.org/2013/06/artseen/transgressing-transgressionreflections-on-filmmaker-kurt-kren-and-the-vienna-actionists](http://www.brooklynrail.org/2013/06/artseen/transgressing-transgressionreflections-on-filmmaker-kurt-kren-and-the-vienna-actionists)